

العدد المائة والأربعون بعد المائة

عقلمان

مجلة ثقافية شهرية



1004



الديمقراطية تعني تغيير المناخات السائدة

منز طفولتنا في هذا الوطن العربي الممتد من الغنى الفاحش وحتى الفقر المدقع، من الظلم المرعب وحتى الفردية المستسلطة، من الشعارات الوردية وحتى نقيضها في السلوكيات اليومية، احتلت الديمقراطية مساحات من حجم الشرثرة والادعاء والتباكي مما يمكن أن يصلح البشر على هذا الكوكب، لو أن جزءاً يسيراً منها تم توظيفه من قبل أدميائها بحسن نية، ومصداقية وإدراك حقيقي، وبمسعى نبيل لتحقيقها وتجديدها في حياتنا العربية، ليصبح المناخ تغييراً حقيقياً يفضي إلى طموحات إنساننا العربي للعيش في ظلاله الوارفة ونسائمه النقية.

لكننا - ويا للحنن والخيبة - وعلى امتداد العقود الماضية، كنا نراهن على الأصوات المرتفعة من شريحة السياسيين الذين كانوا يرفعون هذه المظلة فوق طموحاتهم لتحقيق كل الأهداف الذاتية والمصلحية والنفعية والدعائية - باستثناء "الديمقراطية" - والتي تعرض الإنسان العربي في غمرة تلك المساجلات والحروب الكلامية، والشعارات الزللفة إلى القهر والتمهيش والإقصاء. وكانت تلك المراحل تشبه إلى حد بعيد صورة واقعنا الاجتماعي الذي اعتلى فيه اللص على المنبر وهو يتحدث عن السرقة كجريمة اجتماعية، والمجرم وهو يتحدث عن النفس التي حرم الله قلتها إلا بالحق، والكاذب وهو يدعو إلى الصدق، والفاقد وهو ينذر الفاسدين بالعقاب الأليم في الحياة الدنيا وفي الآخرة.

تلك هي مصيبتنا الصغرى - في حقيقة الأمر - أخلاقياً وحضارياً ودينياً، ولكن مصيبتنا الكبرى تكمن أنه في غمرة استمرار هذه الظاهرة واستفحالها كانت الشريحة المعنية بتصويب هذه الأمور، من خلال تعرية أصحابها، وتحريض النشء على التصدي لها، وهي (شريحة المثقفين) .. كانت - وللأسف - إما في مقاعد المشاهدين الصامتين، أو في مقاعد المطبلين، أو في صفوف المدّعين برفضها قولاً، وهي على الصعيد المسلكي تمارسها بالقول والعمل.

على الصعيد السياسي ليس هنالك شيء أسهل من إصدار عشرات القرارات التي تؤكد وتطالب بأن تصبح الديمقراطية منهاجاً لحياة هذا القطر أو ذاك، وليس هنالك شيء أسهل - كذلك - من تمرير هذه الدعوات باعتبارها تمثل منهجية هذا السياسي الحقيقية وإيمانه المطلق بضورتها. ولكن السؤال: أين هو دور المثقف في كشف الغطاء عما هو غير ظاهر للعيان؟ وأين دوره في خلق جبهة موازية أشد قوة وتأثيراً لتعرية المستفيدين من هذه المصائد والضباك التي يخططون بعناية خالقة لكي تقع الغالبية في شراكها؟ ثم تتكرر اللعبة عقداً بعد عقد، وعاماً بعد عام، ومع ذلك فإنها تنطلي على الغالبية من المتضررين بحيالها، لسبب في غاية البساطة: أن الشريحة المعنية يطرح مفردات المشروع النهضوي للأمة، وتحديد مساره وأفاقه المستقبلية، تمارس اللعبة نفسها، ولكن مع فارق بيعت على السخريّة والضحك في أن معاً، هو أنه في الشريحة الأولى هنالك حجم هائل من المستفيدين مادياً ونفوذاً، في حين يكتوي أصحاب الشريحة الثانية بنار الفاقة والمعاناة، فأصحاب الشريحة الأولى لا تكفيهم الملايين أما أصحاب الثانية فيتخاصمون على الملايين.

رئيس التحرير

إهداء ٢٠٠٧
أمانة عمان الكبرى
المملكة الأردنية الهاشمية

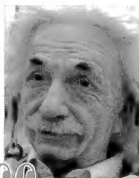
جميع الحقوق محفوظة - نشره عبد العزيز

العروبة في جاليري اللوفر



86

أورهان باموك،
بيت جائزة نوبل
وسفرة اسطنبول



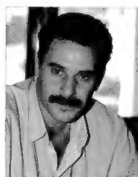
66

نلسن الممكة



46

موريس الناصر
نفع العدوات



عبد الوهاب
أسئلة الرواية الأردنية



20

عبد الله رضوان
والنقد العربي تنافي

المحتويات

٣٢	أفكار في الرواية	١	الافتتاحية
٣٨	من الاستشراق إلى الأدب المقارن	٢	الفهرس
٤٥	مساحة للتأمل في جدل ذاكرة الجسد	٤	رواية كتاب الأمير لواسيني الأعرج
٤٦	حوار مع القاص مفلح العدوان	١١	تأفذة السلام الوطني العربي
٥١	أعطار موسمية	١٢	المغامرة الشعرية الحرة
٥٢	من خطوة نمشي	١٩	مجرد سؤال من الأدب
٥٣	روافد	٢٠	عبد الله رضوان والنقد الموسوي ثقافي
٥٤	المرأة العذب	٢٨	الظروف السياسية في أدب نجيب محفوظ
٦٠	الخطاب التثويري	٣١	وزراء الأفق التهافت الرقمي
	طاراد الكيسي		
	د. عبد الله أبو هيت		
	نادر رشيمي		
	عمار جنيد		
	أحمد الخطيب		
	محمود سليمان		
	مهند مبيضين		
	أحمد دقاق		
	نبيل سليمان		

شباط / ٢٠٠٤

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

140

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٢٢) تلغرافكس ٤٢٨٩١٠
هاتف ٤٦٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الإيصال لدى المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٢٠٢)

التصميم / الأخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

توسل للوضوعات مرفقة بالصورة والأفلفة عبر الإنترنت
مراجعة لي لا تكون للامة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت او لم تنشر

92

إصدارات



88

تقديم
العدد

فلسفة الصمت	مدني قصري	٦٦
نقوش	مفلح المدوان	٦٩
مدخل إلى سير الكاتبات العربيات	جيليلة الطريطر	٧٠
مقاربة في رواية مرائف الجليلد	محسن ملوح	٧٦
ثعلبية هلمت	حبيب الله يحيى	٨٠
الأدب في مواجهة العولمة	أحمد الويزي	٨٢
أورهان ياموك	علي حمدان الفواز	٨٦
فيلم الشهر	يحيى القيسي	٨٨
إصدارات جديدة	أحمد النعيمي	٩٢
الأخيرة	غازي الندية	٩٦



على ما بين هؤلاء الكتاب من اختلافات في التجارب والخلفيات، تشكل مضطرا إبداعيا يتيح للباحث أن يصد ما شهده الخطاب الروائي من تحولات وإبداعات، سواء في مستوى البناء النصي ببنائهم ومكوناته كلها أم في مستوى مراجع الكتابة وروادها...

ولعلنا لا نبالغ إذا اعتبرنا تجربة واسيني الأعرج (روائي جزائري مولود سنة ١٩٥٤، وجامعي، يكتب بالفرنسية والعربية والفرنسية) من أهم التجارب الروائية العربية لسببين اثنين على الأقل:

- الأول، هو أنها تجربة تنعت باستمرار إلى الواقع الجزائري والعربي، وخاصة في لحظات التحول الحضاري العنيفة وما يتعلق بتلك اللحظات من قيم ودلالات إنسانية.

- ثانيا، هو أنها تجربة لا تطمئن إلى المنجز ولا تتركز إلى استنساخ الأشكال التي أنجزها الآخرون. وهذا لا يعني أنها تبتعد أشكالها ابتداء أو أنها تمارس كتابة بدئية، وإنما يعني أنها تجرب وتركب وتمارس حزينها في البناء باستمرار، إلى حد أنها تتعمد على منجزها هي السابق.

ورغم هذا السري ذكرناه، فإن تجربة واسيني تظل عصية الاختزال والتفصيل، فقد بدأ هذا الروائي الكتابة في الثمانينيات (البوابة الزرقاء، دمشق / الجزائر، ١٩٨٠) وهو يمارس إلى اليوم كتابة الرواية والنقد. فتجربته، إذن، في عقدها الثاني، وكتابته تجريبية بامتياز، بمعنى أنها كتابة إبداعات مستمرة، في بناء الأحداث، والشخصيات، والفضاء. فالتداخل بين الهمومي والتاريخي والأسطوري والمعيش والتفكير والجسدي والشعري... والانفتاح على التراث العربي والإنساني وتآكل الزوايا ذاتها والتصريح بذلك في الخطاب ويحيا عن أشكال جديدة... وهدم الحدود بين اللغات واللهجات والأنواع وشعرية الخطاب (ط potimation du discours) وتخيل التاريخ وكتابة المسألة الجماعية... إنما هي - كلها- أمارات تجريب وتحديث للخطاب السري.

ولئن كانت هذه السمات مشتركة بين الروائيين عامة، فإن ما يتميز به واسيني الأعرج هو قدرته على تحويل تلك السمات إلى ماء للكتابة، وهو ما يعني أن بناء الخطاب الروائي، في تجربة واسيني الكتابية، يخضع لإيقاع ذات

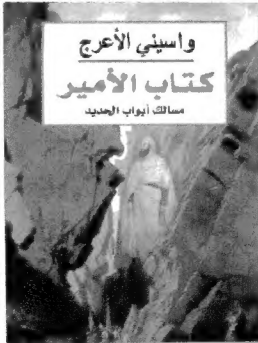
كتاب الأمير^(١) لواسيني الأعرج

أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ

عمر مزيغ

يتكرر أن رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة هي أول رواية تصدر بالعربية مستوفية لشروط الفن الروائي (٢) في الجزائر، في بداية السبعينيات (١٩٧٠ - ١٩٧١). ويصرّف النظّر عن اختلاف النقاد في قراءة هذه الرواية (٣) وعما أسست له من تأمل للثورة الجزائرية، هال ثابت أن الرواية الجزائرية قد شهدت، منذ ذلك التاريخ، تراكما كميا يستحق المسألة. فقد ظهرت أسماء لم تنقطع عن الكتابة، وهي

أسماء لها منجزها السدي سيسم الزواوية الجزائرية بما يضمن لها اختلافها وتقايضا، لا في فضاء المغرب العربي فحسب، وإنما بالنسبة إلى الرواية العربية كذلك. فنصوص صيد الحميد بن هدوقة والظاهر وطار وواسيني الأعرج وأحلام مستغانمي...



تمثلت تلك السمات وغيرها، وصارت قادرة على توظيفها على نحو يجعل الرواية فضاء متمركاً ورنغلاً تهم فيه كل الحدود، ليماد بناء عالم جديد تمارس فيه الذات حُرَّتها على التخيُّل والتصور والتَّوَال. وهذا ما يتيح للواحد المفرد أن يتعدَّد ويتَّوَعَّح بحسب ما للذوات الكائنة من مقاصد وما بينها، كذلك، من تباين في التصوُّر والتَّمثُّل، فالثورة الجزائرية -مثلاً- واحدة ولكنها متعدِّدة هي كتابتها، وليست رواية واسيني، هذه، إلا كتابة أخرى مغايرة داخل ذلك التعدُّد والتَّوَعُّع، رواية اشتقت مادتها من سيرة الأمير عبد القادر ومن تاريخ الجزائر، متفاعلاً، من ذلك الاشتقاق، نصّاً، نصّ التاريخ، أحداثاً وأرضاً ومجتمعاً متفاعلاً ومتتافراً ونصّ الذات وهي تحاول أن تهم ذاتها وغيرها ووزنها المعرفي، في أن ما، وهو ما يعني - مبدئياً - أن الكتابة في هذه الرواية، تتحدَّج وتتناوَّع بين مقتضيات التاريخ وإكراهاته من جهة، وطموحات الذات المروية والذات الزاوية من جهة أخرى.

هذا الذي يكتبه، إذن، الوافقي الحقيقي أم المتخيِّل؟ الماضي الذي ولَّى وانقضى أم الحاضر في سيرورته، الآن وهنا؟ وما هي حدود التداخل بين هذا وذاته؟ ثم ما حاجتنا إلى ما يكتُبه وكيف نقرأه؟ هل نصله بسياقاته الزاهنة أم نتأمله في عزلة الزمنية، باعتباره ماضياً لا يتكرَّر؟ وما الذي يؤسس لقيمة الرواية التاريخية تحديداً؟

٢- أسئلة الكتابة، من العتبات إلى دلالاتها

نشعر في الإجابة عن الأسئلة السابقة بدءاً من تآمل العتبات والبحث في ممكناتها الدلالي، فللعتبات أو الخطابات الموازية ولظلالها، وهي وظائف متناوبة الأهمية والقيمة، فبعضها يتعلق بوجود الكتاب كياناً قائم الذات، كالعنوان، هـي كتاب هو في حكم المعلوم ما في يسم، أي ما لم يكن له عنوان، وبعض تلك العتبات قد يسهل التداول في معانيه وقضائاته المختلفة، وبعضها قد يحدّ يحدّ يحدّ يحدّ غامضاً أو يصعد مداخيل للقراءة وسبلاً للتأويل... وهما يمكن من أسر العتبات واختلاف وظلالها، فثابت أنها لا تظل من دلالة موعدة، في هذه الرواية، بين التاريخي والتخييلي.

١-٢- التَّظْهِير من صفحة الغلاف الرواية إلى مكرنات الخطاب
إنَّ ما كُتِبَ على ظهر صفحة الغلاف

الرواية - ونرجع أنَّه من إنشاء واسيني الأعرج - قد حشد بوضوح التَّوَعُّع الأدبي الذي ينتمي إليه هذا الشيء المكتوب، كما أشار إلى استراتيجيته الكتابية. فحين نقرأ ما يلي: كتاب الأمير، أوَّل رواية عن الأمير عبد القادر (...) (و) هي لا تقول التاريخ لأنَّه ليس حاسماً ولا تَقْصِي الأحداث والوقائع لاختيارها. فليس ذلك من مهامها الأساسية. تستند فقط إلى المادة التاريخية وتدفع به إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله(٤).

بهذا الوعي بطبيعة العلاقة بين الأدب والتَّاريخ، تبني الزاوية ذاتها وتستشرف أفق تلقائها.

فهو يعمل عن نفسها باعتبارها رواية، أي نوعاً أدبياً مخصصاً، له أسئلته الخاصة وزهائاته الجمالية. ثم إنَّها تحدد مكانها أو مراجع كتابتها. فهي تتمتع من التَّاريخ ومن سيرة الأمير، بل حتَّى من سيرته الشعبية التي نزعَتْ في بعض لحظاتها إلى الأسطورة (Mythifier) وتقديسه على نحو جعل الخطاب الروائي، في بعض الميقات، خطاباً عجائبياً (Fantastique) (٥). وقد غدا متجاوزاً، اليوم، أن نتحدَّث عن مرونة الصدور بين الأنواع الأدبية. فالدرس التقني يشر، باستمرار، إلى الخورق أو الانزياحات أو التناقضات القائمة في مستوى الممارسة الكتابية.

إن الخطابات كلها مختزلة على نحو يؤكِّد مرونتها واحتوائها لشذرات من خطابات أخرى قريبة منها أو بعيدة عنها، في سلم الأنواع وفي الغايات والمقاصد. وقد تأمل الدارسون الزاوية وانتهوا إلى أنَّ آلية التَّوسُّع أو التَّصْطِيع التي تُبْنَى بها تجعلها قادرة على أن تتسع ذاتها بخطابات أخرى متنافرة ومتناغمة، في ذات الوقت، كالكميديا والتَّاريخ

تبني الرواية ذاتها وتستشرف أفق تلقيها من خلال الوعي بطبيعة العلاقة بين الأدب والتاريخ

والهواء والقصدية الفنية والتعليمية والتفكير الفلسفي... (٦). وهو ما يؤكد أنَّ الكتابة الروائية كتابة متعدِّدة. وهي هذه الزاوية التي استندت إلى التاريخ، تعدَّت الخطابات وتداخلت الغمات والموجات فتناغمت وتنافرت، في أن ما، فلكلونات النصِّية هي، الشذرات التاريخية التي تتصَّبه بما تعلق بها من أحداث - كثيراً ما افتتح واسيني الأعرج الفصول بتلك الأحداث التَّشْجِيعِيَّة أو انتقل بواسطتها من حدث إلى آخر، مراعيًا نتائجها في الزمان حيناً، ومعرضاً عن ذلك التتابع أحياناً أخرى - وهي - أي المكتوبات - رسائل كثيرة كذلك، مميَّزة بالروائي بخصط مختلف. رسالة الأمير عبد القادر إلى الشيخ والعلماء ورجال القبائل (٧) - كما أنها خطاب للأمير عبد القادر ولجنرالات فرنسيين - خطاب ييجو (٨) أو خطاب التَّصْهير الذي تلاه نابليون على الأمير في مقعده في الأمازيغ (Amboise) عندما جاء، يعلمه بقرار ترحيله إلى تركيا (٩). وقد تخلَّت الرواية كذلك تقارير كثيرة، تقارير الآله المسيحيين - تقرير الأب سول (١٠) - وخطب أخرى متنوعة كخطب التائبين، بل إنَّ الرواية قد أدرجت في نَهاها أغنية لحاو (١١) يرقص لأغنيها، ومناظرة من الإسلام بين الأمير وامرأة فرنسية (١٢)، ومعلماً توعت الخطابات، فإن اللغات واللَّهجات، قد توعت وتداخلت كذلك، فالعربية والفرنسية تتسرب، أحياناً، لتداخل نصِّ، أراد له الروائي أن يعاظم على حدٍّ أدنى من كفاية التَّشْجِيعِيَّة للواقع، إلى حدٍّ أنَّ الدارجة تتسرب، أحياناً، لتدخل القصص، فتنتقل كل شخصية بما يناسب ثقافتها أو وعيها أو افتعالها... والخيال والخيال، لهذا السبب، في ما رسمه لها واسيني الأعرج من مسارات وتحويلات. وقد تطابق التاريخ والرواية، أخرى. ومن ذلك التطابق والاختلاف، أي من ذلك التقطع نشأت متعة هذه الرواية، وراعت أسئلة كثيرة، هي أسئلة ذات تبحث عن اختلافها وإيقاعها، وسط كتابة يهمن عليها التشابه.

٢-٢- العنوان الرئيس من الرواية إلى الكنتية

عنوان الرواية هو: كتاب الأمير. وتحت عنوان فرعي آخر هو: مسالك أبواب الحديد. فكانَّ عنواناً واحداً لا يكفي. وهذه الرَّغْبَةُ في العنونة المضاعفة قد



الخطاب الأول يقطع مونسنيور على نفسه عهداً لنُدافع عن الأمير ليرتبهت من ثم خطيرة الصقت به زوراً، يقول: في انتظار القيام بما هو أهم، اعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نمرة الحق، تجاه هذا الرجل وتبرئته من ثم خطيرة الصقت به زوراً، وربما التسريع بزيارة القفوض باستماتة في نمرة الحق، غلفت وجه الحقيقة ومدة طويلة. وفي الخطاب الثاني يُبدي الأمير عبد القادر من عزة النفس والشهامة ما يجعله جديراً بالاحترام حتى من قبل أعدائه، فهو يشتر أنه يفضل حرّيته على كثر العالم، يقول:

Si tous les trésors du monde étaient
deposés à mes pieds et s'il m'était donné
de choisir entre eux et ma liberté je
choiserais la liberté

يتبادل المتحاوران (الأمير عبد القادر ومونسنيور ديپوش) اللغات، هتلقن الهوية بين ثقافتين، وينصت كل منهما إلى الآخر في غير لغته، وليس هذا إلا اختياراً من وأسيني الأمير، لعله يسعى من وراله إلى إخطة ما قد يكون ثابتاً من الصور التي بناها كل من الأمير وفرنسا أو - بتوسيع ما - الشرق والغرب، عن بعضهما. وفي سياق التوسيع الذي أشرنا إليه، يمكن أن تطرح أسئلة كثيرة، منها سؤال الهوية أو الآخر مثلاً، هما الذين يمنع من أن أكون أنا هو الآخر؟ وما الآخر، أهو إلى اللغة والنحلة والأرض أم هو الغريب المختلف في مثله ونحلته ولغته؟ ما العلاقة الممكنة بين الأنا والآخر، وما هي حدودها، في عالم يتغير باستمرار وسريعة؟ هل تترك الماضي يتسلل إلى الحاضر ويكفّ العلاقة الآن وهنا؟ هل الحاضر استمرار للماضي؟ كيف ننظر إلى بعضنا في الحالات المختلفة، في السلم والحرب؟

إن الرواية تفكر ضمنها، في هذه الأسئلة، وغيرها وتحاول أن تقدم تلك الثاقبة، الأنا والآخر. وهي ثاقبة تقوم على الثبات في الصفات، خاصة إذا أصبح المقدس يبدأ من أبعاده. فالأنا صبر مطلق والآخر شر مطلق إذا كان المقدس هو الخلفية التي توجّه هذا التصنيف، ولا يخفى ما في هذا التصور المتعالي من اللام للإنسانية المقترية من جميعها باستمرار. ونحسب أن الرواية تأمل هذه الثاقبة وتدعو إلى إعادة بنائها وفق ما علمنا في العالم من تغيير اقتضاه قانون التاريخ. يقول الأمير مخاطباً السي مصطفى: (...)

بان للخطاب الروائي بل لرؤية أو تصور أو موقف أو قيمة. تتأمل هذا المشهد الذي بناء السارد على التذكر والاسترجاع، ونصنت إلى ما نقله إلينا في ما جرى من حوار بين الأمير عبد القادر ووالده الشيخ محيي الدين. كجاء الأمير في نزل الأباطرة (Hôtel les Empereurs) بعد أن خرج من سجن الأمبواز (Amboise) وكان يتذكر، فرأى نفسه في مرصقات وادي ليليات ليس بعيداً عن مداخل وهران، كان في طريقه إلى الحج مع والده الشيخ محيي الدين. وفجأة يجرح حصانه، فيصرخ الأمير عبد القادر في وجه ذلك الحصان الحنون يستعته. ولكن الحصان لا يتحرك، وينزل الوالد من على حصانه ويملك على وجه الحصان المنصت وعلى شعره الأملس ويوشوش في أذنه قليلاً ثم يدفعه بهو، فيفزع ويقول الشيخ محيي الدين لابنه عبد القادر: عبد القادر يا ولدي، الأجنصة مثل البشر تحزن، وتحزن عندما تنهينها. الحصان ليس حماراً (...). الإهانة تقوّي التعتت والأحقاد (١٢).

هل يفعل التاريخ يحدث بسيطاً كهذا، حتى إن كان قد وقع هكذا؟ لا تتصور ذلك. فحدث كهذا، خال من أي دلالة تاريخية بالنسبة إلى المورخ. ولكن الروائي قد ينشئه إنشاءً ليشقّ منه تلك الحكمة العظيمة التي أقامها الشيخ محيي الدين على التماهي بين الخيل والبشر، تماه لا يقصد منه الشيخ تبصير ابنه بطواع الخيل، بقدر ما يهدف إلى إقناعه بثقل الإهانة حتى بالنسبة إلى الحيوان. الإهانة تقوّي التعتت والأحقاد. هي ذي الحكمة التي قد يذهل عنها المورخ والتاريخ، ولكن الرواية تلطف في الإشارة إليها، فتتقن لها، بذلك، اشتقاق الفن من التاريخ وبناء الحكمة من بسيط الأحداث وعادتها. ثم أيس مفهوم الكتاب وثيق الصلة بالمقدس عاملاً أو ليس الكتاب اسماً آخر للحجة بقيمها الإنسان على نفسه أو على غيره؟ ألا يمكن أن يكون كتاب الأمير هو حجته لنفسه على الآخر وعالمنا جميعاً؟ ذلك ما سنستبر إليه في ما سنعتبره من التأمّلات في هذه الرواية.

٢-٢- خطابه للتصنيف من التالي إلى المورخ

ونسي الخطابين الواردين في الصفحة السادسة. خطاب أول بالمرية، مونسنيور ديپوش (Monsieur Dupuch) وثان بالفرنسية وهو للأمير عبد القادر. في

تخفي رغبة أخرى في التسمية، تسمية العالم والعناصر والأشياء، ولكن بخفية شعرية يهيم فيها التخييل والاستمارة لا التخييل أو الملاحظة. فأغلب العناوين الداخلية لا توحي إلى مضمون الخطاب الداخلية على شبه محدّد فيه، بقدر ما تعد بشعرته والارتقاء به إلى المرتبة التي يريدها الشعر لنفسه، يتميز كوهين (J. Cohen)، إذن، الرواية كتاب والكتاب الرواية - وقد نصّ وأسيني الأخرج على ذلك في الصفحة الخامسة - يعيل على نوع كتابي معيّن له متصور ما ضمن خاتة الأنواع والأجسام، فإن مفردة "الكتاب" لا متصور لها ضمن تلك الخاتة، بل إنها مفردة تؤسس لمعنى الخروج عن خانات التصنيف والتشريب ورفض معايير التسمية والتصعيد.

إن مفهوم الكتاب يعيل على معنى الجمع والكلية والتدوين والتوثيق ومقابلة التسيان، بل إنّه أقرب المفاهيم إلى التاريخ، فالانحراف في التاريخ لا يمكن أن يتحقق دون كتابة وتدوين. واختيار هذا العنوان (كتاب الأمير) قد يعكس رغبة في التخلص من ضيق العهد الواحد أو الضورة الشفرة، في حياة الأمير. فضيلتا - كما يشير إلى ذلك بيكون - لا تقبل الاختزال في المعنى أو البيولوجي، لأنها تتضمن كل ما نتخّله وما نتصوره ونفكر فيه، وهو ما حرصت الرواية على تحقيقه في سياق وعيها بأنها ليست معنية بقول التاريخ وإعادة كتابة وقائمه، بقدر ما هي معنية ببناء وقائمه، وقول حقيقة أخرى في الحقيقة الروائية التي نحتاجها - ربما - أكثر مما نحتاج الحقيقة التاريخية. فالحقيقة الروائية منسوجة من مصائر البشر وهواجسهم واستلهم، أي من تاريخهم اليومي أو من التاريخ في تحوله المستمر وبنائهم، في حين أن الحقيقة التاريخية لا تلتفت إلا إلى الوقائع العظيمة أو الأحداث الجميمة، فلا ننظر نحن، من التاريخ إلا بالثابت فيه. ثم أيس ما نتصوره حقيقة تاريخية، قد يكون ضريباً من التضريف والتزييف والسخرية والكذب؟ كثيرة هي الحقائق التاريخية التي كشف الزمن بطلانها وزيفها، وهذا ما يجعل الروائي قادراً على الاستمرار على المورخ، فما يوهنا التاريخ بأنه عديم القيمة أو تافه أو مهين أو لا يستحق أن يلتفت إليه ... هو ما يلتقطه الروائي ويحوّله إلى عنصر



كأن ما يتبينه عن فرنسا وأوروبا كان هي جوهره غير صحيح، كما نخلت أنفسنا أننا الوحيدين الذين ينظر الله إلى وجوههم يوم القيامة وأن الجنة حكر لنا وأن الله ملك للمسلم، وكما تلقى الأمر بالآخرين أنزلنا عليهم الشيطنة والمظالم، العالم يا السي مصطفى تغير، وتغير كثيرًا، ونحن على حافة قرن كل شيء فيه تبدل لنا على حقيقته، عندما كان الناس يحفرون الأرض ويستخرجون الثروة ويحولونها إلى قطارات بخارية وسفن حربية وسيارات وقوانين لتسيير البلاد، كنا نحن غارقين في البهيمانيات التي ظهر لنا هي ما بعد ضيعها، وإننا كنا نمشي عصرًا انسحب وانتهى، هل نملك اليوم القدرة لفتح أعيننا على هذه الحقائق وتعليم أبنائنا من أخطائنا القاتلة؟ (أدري) (١٤).

فهل هذا صوت الأمير، صوت الماضي أم صوت الحاضر يتأمل ذاته ويمتسفر المستقبل؟

ذكرنا الشاهد على طوله لأنه يلخص منحة الأمير الناشئة عن وعيه بمدى التناقض بين الذات والأخر، تناقض ممتد لا يقبل التجاهل أو التيسيل، وكان الأمير قد ذكر في غير ما موضع من الرواية، أن المحلة علينا، إذا لم نتعلم من أخطائنا، ونحن لا نشير إلى هذا، لذاته، إذا هو تحسين حاصل في الرواية، وأما لنطرح السؤال التالي: لِمَ كَرَّرَ الأمير الحديث عن التناقض؟

لهيس الأمير إلا صوتنا ممتدا من الماضي إلى الحاضر يحاول أن ينظر إلى الواقع في تحوله الدائم وإلى الآخر في إبعاده كليًا. وليس هذا النظر المزجج إلا مدخلا من مداخل الحداثة لأنه نقي لكل ثبات وإلغاء لكل رؤية أحادية. فضرورة الآخر، في الرواية، ليست مجردة كما أنها ليست ثابتة، وأما هي متعددة متحركة. فمضمون أنطوان أدولف ديوش أسقف الجزائر الذي أفتى شلرا من حياته وهو يدافع عن الأمير ونابليون وبوناپرت الذي زار الأمير في سجن الأميوار، والجنرال لامورسيير Lamorcière الذي أفتح أعضاء الفرقة النيابية يفتح ملف الأمير، والجنرال ماريو Marbot الذي قال يجب أن لا ننسى أن هذا الرجل ذبح أكثر من ٣٠٠ سجين فرنسي في يوم واحد، لافتتاح المجلس الممعد باعتبار الأمير مجرم حرب وقرصانًا نافعا يجب شنته، إنما هم مرايا متناظرة مؤلفة مختلفة، تشكل هذا الآخر الذي هو القريب، ولكن هل الآخر هو الغرب فقط، ألا يوجد

آخر، هنا، أي هي ذات الفضاء الثقافي الذي ينتمي إليه الأمير عبد القادر؟ لا إمكان للحديث عن معايير ثابتة أو نهائية في التجديد. وهذا ما أشار إليه الأمير في الشاهد الذي ذكرنا. وهو ما يعني أننا إزاء ذات تفكر وتتأمل وترفض الاستسهال والتبرير. وعند هذا الحد، يمكن أن يحدث تقاطع بين الحاضر والماضي، وتماه مكيّن بين الذات الكاتبة وذات الأمير وبين الذات الراوية والذات المروية.

٤-٢- العناوين الماثلية، من ضيق العبارة إلى اتساع الرواية
الرواية ثلاثة أبواب، هي باب المحن الأولى، وباب أفراس الحكمة وباب المسالك والممالك، وفي كل باب أمبرالية ووقفات تقل وتكثر، ولكل وقفة عنوانها (الوقفة الأولى مرايا الأوهام الضالعة / الوقفة الثانية: منزلة الابتلاء الكبير / الوقفة الثالثة: سلطان المجاهدة) والجهد الإبداعي واضح في بناء هذه العناوين المغربية بالتمام. ولعلنا لا نخالي في التأويل إذا قلنا أننا إزاء معجم صوفي، يجسده تكرار كلمة الوقفة التي عشرة مرة (١٢) والوقفة عند المتصوفة معان أثيرة ودلالات لطيفة. منها أن الوقفة هي الحميم بين المقامين عند ابن عربي، وهي التوقف بين مقامين لقضاء ما بقي عليه من الأول، والتعهد لما يرقى إليه بأداب الثاني، عند القاشاني (١٥).

للوقة، إذن، صلة بالخطاب الصوفي، وللخطاب الصوفي، هي الرواية، حضور، تشهد عليه شذرات منه منشورة هنا وهناك، كما يشهد عليه تكرير اسم العلم ابن عربي، وما يعنينا ليست هذه الإشارات التي قد تكون محدودة القيمة، وإنما هو زعمنا بأن هذه العناوين الداخلية مشقة من كتابة الأمير ذاتها. فللأمير كتاب في علم التصوف عنوانه "مواقف" (١٦) وهو ما يعني -عندنا- وأطلاقا من هذا المؤشر الشككي أن الكتابة هي رواية الأمير تصليح إلى أن تقول ما قد يذهل عنه التاريخ، بل نلهم من الطريف أن نزع، كذلك، أن اشتقاق العناوين الداخلية من كتابة الأمير ذاتها، يهدف إلى إلغاء التسيان. وهي إلغاء التسيان تذكره بالتاريخ، بل تأسيس له بالرواية، والرواية لا تؤمن لتبعد واحد ولا تقهر الواقع كما يفعل التاريخ ببعد مفرد أو بعدين، ولا تقدم مستوى من مستويات الحياة على آخر... إنها تحاول أن تقول المتعدد والمتخالف لأن ما تؤسس له الرواية هو تاريخ الإنسان،

أما ما يؤسس له التاريخ فهو الفرد أو النقة أو الطبقة أو الأمة... وهنا يتم التمايز، لا بين الأنواع (تاريخ / رواية) فقط، وإنما بين السروي والتقصّرات والذوات. فالأمير عبد القادر لم يكن جيس تاريخية الفردي (تاريخ القائد أو الزعيم أو الأمير أو الإمام...) كما أنه لم يكن يدافع عن تاريخ عقيم بالأس يراد له أن يكون مرجعا في علاقتها بالآخر، بل إنه كان يؤسس للإنساني والتبيل وفهم الحياة (الحرية، العدل، الحق، التسامح، الاختلاف، التعدد...) حتى بالنسبة إلى أعدائه، إلى حد أنه قد يبدو سلبيا في بعض الأحيان. يقول متحدثا في أصحابه بعد أن علم أنهم يدعوا مساجين كانوا عندهم: ماذا أقول لمعاملات هؤلاء الذين دُخِلُوا ماذا أقول لأولادهم الذين ينتظرون عودتهم منذ أن عرفوا أنهم في جوزق؟ ماذا أقول للذين رأوا فينا قدوة تتجّع تجاه المساجين، ها قد عدنا للإسلام الذي لا يعرف إلا الحرق والتدمير والقتل والإبادة والغنمة، كما ألمعت بنا هذه الصورة. لقد أضيت كل سنوات الحرب أثبت للأخريين بأننا نحراب، ولكن لنا سريرة ورجولة. لقد دفعنا أعدائنا لتقليدنا، ولكن في رمشة سكين ذهب كل شيء مع الزعيم (١٧).

إن الأمير، في هذا الشاهد، لا يدافع عن تصوره هو للعلاقة مع الآخر، وإنما هو بعيد للإسلام بعده الإنساني التبيل. وهو بعد كثيرا ما يتسامه العالم بأسره، شرقا وغربا، ولا يعود إليه إلا في حالة الأزمة بشكل من الأشكال، وهو ما يجعل الخطاب الديني خطاب أزمة باستمرار. وهذا يعني أننا إزاء تعامل انتهزي مع الدين، يمكن أن يقبل به التنازيع والسياسة، أما الرواية فإنها ترفضه باستمرار. يتحول الأمير في الشاهد الذي ذكرناه من كائن تاريخي إلى كائن رمزي بمعنى أنه هيأ نفسه ما به يتجاوز سياقه التاريخي المحدود ليصل في سياقات لا محدودة، منفتحة على النهائي، لأن ما يهيم في خطابه هو النقد، يقول كم تتوصل إلى إقناع الناس أننا في حاجة إلى دولة وإلى تسيان القتيبة والتفكير في ما هو أكبر، إذا أردنا أن ننهي شيئا نقاوم به الغزاة (...) كلما أعمدت رجلا (يتحدث عن المتناوين مع الاستعمار) شعرت بالي أفتح جرحا في هذا الجسد ولا شيء يغلّقه، ألميت أخطائنا وأنبأنا لتاريخه هي التي رمتهم في أحضان الآخرين؟ نظاما



مهرسون من الداخل(١٨) هل نقول هذه الرواية الماضية أم الحاضرة؟ وهل التاريخ مصطلح على أساس الزمن أم القيمة؟ أم أنه يجمع بينهما، أحيانا، ويفرق أخرى؟

أتمتع التاريخ

التاريخ والرواية نمطان من الكتابة متميزان، مختلفان في المنطقتين والمقاصد والغايات، ولكن ما الذي يحدث عندما يتقاطع هذان النمطان في نوع كتابي هو الرواية التاريخية؟ يطرح هذا السؤال باستمرار (١٩) وسيظل يطرح لأن الإجابة عنه لا يمكن أن تكون نهائية، فهي إجابة محالة دائما، ولأنها كذلك، فإنها نسيئة لا قابلة للمراجعة. هالتاريخ سلعة محايدة لأنه كتابة بلا ذات، بما تعنيه الذات من تقابر وتداخل واختلاف وتناقض. ولكنه عندما يصبح مادة للرواية يتبدل ويتحول، لا يظل تاريخا لذاته ينشأ من حياته كالشرا على الغالب والمغلوب، في أن مما، وإنما يفند تاريخا بالنسبة إلى ذات ما، ذات تكتب الرواية. فندمد يلقى التاريخ والرواية يصبحان كللاريا متقاطعة، تتراعى فيها الأبعاد متداخلة، وتبدو فيها الذات رواية مروية ورواية مرئية، فالتقابل بين التاريخ والرواية ليس تقابل نفي، وإنما هو تقابل إيجاب يحمل بينهما بقاءة مرنة، فيها من تخيل التاريخ بقدر ما فيها من كتابة الحقيقة القابلة للاختبار. وكان كيبدي غاربا (Kibédi Varga) قد أشار في هذا السياق ذاته، إلى أن المؤرخين أنفسهم يؤكدون أن التمرّد التاريخي ذاته، لا يظل من الطابع التخييلي. فأى تاريخ يتضمن قدرا من الأدب لا يمكن تصديقه (٢٠)، وهو ما يعني أن الرواية التاريخية بين قاصدين، مقام التاريخ ومقام الرواية أو مقام التحقيق ومقام التخييل، وهذه المنزلة البرزخية (المابين) تشبه في وجه من وجوها الوقفة لدى الصوفية. فواستيني الأعرج قد انطلق، في هذه الرواية، من مادة تاريخية وقد نأى - في كثير من المواضع - على التسجيلي المحدد باليوم والشهر والسنة (جريدة الأخبار ليوم ٢٤ جوان ١٨٤٥) التي عرضت وقائع جريمة ارتكبتها الفرنسي بلميسي في حق سبع مائة وستين ضحية في غار جبال الظاهرة (٢١)، وهي ليست حادثة مفردة، فقد ذكر يحي بوعزيز حادثتين أخريين (٢٢)، ويصرف النظر عن مدى دقة التاريخ وعن الفطاعة، فالثابت أن التاريخ ليس مقصودا لذاته، لذلك فإننا نزع أن حضور التسجيلي في الرواية

يكبح جموح الخيال ويخفف من حيادية الخطاب ويوصل الرواية بسمياتها وأزمنتها وأمكنها فيقوي الإقناع بحقيقة ما حدث ويؤصل الكتابة في نوعها الأدبي.

إلى - علاقة الروائي بالتاريخ كملاعة المتكلم أو الكاتب بالغة. فالتكلم أو الكتاب يحولان اللغة إلى قيم خطابية ويلفان حياهما ويصلانها تتخرف في سياق ما. فتدعو خطابا موسوما بملامح مضمومة. وهذا ذاته هو ما يكون بين الروائي والتاريخ، فكتابة التاريخ وروايتها موسومة بذات الروائي، باستمرار، بما لتلك الذات من هواجس وأسئلة، غالبا ما تنتمي إلى خانة الجماعي الحضاري، لا إلى خانة الفردي أو الذاتي. وهنا يتقاطع الماضي والحاضر والحاضر والمستقبل، فالتسجيلي الذي أشرنا إليه - وقد تكرر في الرواية- يتجه إلى الماضي وينحس فيه. ولكنه عندما يدرج في سياق روائي يتجاوز حيّزه الطبيعي الذي هو الماضي، ليصبح مدخلا إلى تأمل الحاضر والنصوص على الإشكالي فيه، ذلك ما يمكن أن نقتص إلى بعض منه، في الحوار الذي دار بين الأمير عبد القادر وأناصره في مسجد مطل على جانبا الباي.

يقول الأمير: موقعة وهران يثبت لنا نقلاصنا وقتنا، ويجب أن لا نتوهم... فوجهيه أحد خلفائه، أطمار الربيع كانت عاتقا بيننا وبينهم.

يرد الأمير: صحيح، ولكن الأمطار علينا وعليهم لا الكذائف التي أطلقناها في ٣٠ ماي ١٨٨٢ لم تحدث إلا لقبنا صغيرا في تحميمينات أورليان والبيقية عرفناها جيدا. مدافعنا انفجرت في مرفأنا قبل أن نهتدم (...). كل يوم يؤكد لي أنه عندما كان الناس يمتنون للحروب تكنا تغتني بمجد لم يعد له أي

وصي الأمير عبد القادر لم يكن يقبل التسييس أو الانحياز في الماضي، وهذا الوعي هو الذي تدافع عنه الرواية

وجود (٢٣).

ليس الأمير في حاجة إلى تحديد التاريخ على ذلك النحو الدقيق، فمن يحتاج إلى ذلك، إن؟

إن وعي الأمير عبد القادر لم يكن يقبل التسييس (الميلار الربيع) أو الانحياز في الماضي (تغتني بمجد لم يعد له وجود). وهذا الوعي هو الذي تدافع عنه الرواية. لذلك فإن من يحتاج إلى ذلك التحديد الدقيق، هو المخاطب آنذاك (خلفية الأمير والحاضرون) وهو القارئ الآن. ويعني الآن تحديدا، لأن هنا من يعيش الآن وهنا، ولكنه لا يمثل زمنه المغربي، فيمش زمننا أو أزمنة أخرى. إن الحاضر قد يكون حاضرا كرونولوجيا فقط، خالدا من أي دلالة ثقافية تجعله زمننا ضمن أزمنة المعرفة والبحث والسؤال. فكرونولوجيا، يعيش العالم بأسره، في القرن الحادي والعشرين. ولكن شيء فروع في الأزمنة المعرفة، فزمن الآخر (l'autre) هو زمن الاستسناخ والثورة الرقمية وتغير الشفرات الرواية، أما زمننا نعم، فله صورة أخرى.

إن الحاضر، إذن، في حاجة إلى أن يتأمل الماضي، عسى أن يتم الفصل المغربي بين زمن ضمني ولم يعد منتجا مضجبا وزمن آخر يتشكل الآن. فالحاضر يحتاج منا أن نمشع بوعي وأن نشترك في بناء تاريخه، والتأسيس للوعي بما بين الأزمنة من فروق مغربية، هاجس من هواجس هذه الرواية، تكرر، فيما جعلت ملفوظها متوقفا وأفعالها منطوقة، أحيانا كثيرة. فما ينطق به الأمير وما يفعله هو ما يحتاجه الحاضر، الآن وهنا. نتأمل ما جاء في هذا الحوار بين الأمير وأخيه مصطفى، بعد أن قرأ الأمير إيفاد غاراته على القبائل المعادية له. يقول مصطفى مخاطبا الأمير: لقد سست كل أبواب الخير في أوجهم. وعندما لا تجد القبائل المتحالفة منا ما تكله سنالك رؤوسنا جميعا، منذ مدة لم يخلنا أي شيء من الغنائم بسبب قرار منع الإغارة على القبائل. ماذا نفعل الآن؟

-فخبره عليه الأمير: إلى هذا الحد ما قدرتش تصير حتى تكمل الضلابة؟ خلاص، كل شيء لازم يتغير. هناك العهد التي كنا فيه نأخذ مال الناس بغير حق راج. القبائل صارت منا، من لحننا ونحن صرنا منها، إخوة في الخير وفي الشر.

كتاب الأمير عبد القادر

رواية

ثم هجأة لاحظ، بأنَّ صدر أحيه مصطفي كان ما يزال مطرّاً بالتياشين الذهبية (...). ويدون تردّد، مدّ يده نحو صدر أحيه، فنزغ يفضب التّياشين واحداً واحداً، تحت دُمشة هذا الأخير ورماعها أرضاً وهو يردّد:

ابتداء من اليوم كلّ شيء سيُتغيّر، لسنا في حاجة إلى هذا البذخ لكي نحارب الآخرين. الانتصار على الغزاة صعب، نحتاج إلى أسلحة حقيقية، إلى الماء، إلى زراعة مغذية، نحتاج إلى تغيير سلوكياتنا اليومية (٢٤).

إن هذا المشهد يمكن تقابله بين تصوّرين للزمن، تصوّر يدافع عن الثابت دون وعي بأن الزمن يتحوّل، ويحوّل معه الوجود بأسره. وهذا تصوّر يمثله مصطفي أخو الأمير. وتصور آخر يرى الزمن في ديناميته وشروطه المتبدّلة، ويمثله الأمير. وهذا يعني أنّ الأمير يميّز زمنه الثقافي أو المعرفي، وهذا الوعي هو الذي جعله يصرخ، حتّى في وجه أبيه، يا أبي لا تجعلني أتمد على إمارة لم أطلبها، حروب المسلمين القدماء لم تعد نافعة، الكلام لم يعد كافياً، حتّى نطمن أننا الأفضل في كل شيء. ويدنّا نمرّك أنّ الآخرين صنعوا أنفسهم من ضجيجنا الفارغ (٢٥).

مقابلة أخرى، في هذا الشاهد، بين أنا / نحن والأخر. الآخر الذي يصنع الوجود والتاريخ ويغيّر وجه العالم لا يجد شاء وقتما شاء، ونحن الذين لا نجد إلا الضجيج (هل العرب ظاهرة صوفية؟).

وآلية بناء المقابلين في التاريخ، وهذا يعني أنّ التاريخ ذاته يتحوّل إلى ممارسة نقدية. فالرواية التاريخية – كما يشير إلى ذلك كبيدي هارفا – وسيلة لنقد الحاضر وآلية من الأدوات التي تعيد للعالم توازنه وللقوم الأصلية أو الحقيقية أهميتها (٢٦). وعلى هذا النحو، فإنّ الخطاب الروائي الذي يجعل التاريخ خلفيته الأساسية، يعزّز قارته باستمرار على أن يفارن وأن يسلّم: ما الذي نفكر؟ لماذا يلتفت الروائي إلى زمن انقضى ويعيد بناءه وتكريهه؟ اليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفي؟ وهل البودة اختيار قبيح؟ أم أنّها استجابة لنداء من نوع آخر كذلك، كأن نخفي، مثلاً، أنّها نداء كهنوتية ترفض الاستسلام لوهمين يحاصرهما من كل الجهات أو استجابة لوعي خاصّ شقيّ، هو وعي المثقّف بمسؤوليته التاريخية،

يبدون هذه الرواية

تناضل ضد عزلة

نحن عن التاريخ،

وعن عزلة تاريخنا

عن صخب الحياة

مقابل وعي تسميطي اتّني اختزالي، هو وعي السلطة؟

نطرح هذه الأسئلة لنفكر فيها أو لنفكر في تأويل الرواية التاريخية خاصة؟ يقول الأمير عبد القادر متحدثاً في جمع من أنصاره ومرافقيه: الإيمان أنّها الإخوة ثم بعد وحده كافياً، يحتاج إلى دعامة أخرى أكثر صلابة وأكثر جدوى. الكثير من الأمم القويّة ذهبت مع الزيج عندما دخلها الفقرة والحسابات الصغيرة والأثنيات الكبرى (٢٧). يبدو أنّ هذه الرواية تناضل ضد عزلة نحن عن التاريخ، وعن عزلة تاريخنا عن صخب الحياة الآن وهنا. تلك العزلة التي قد يؤسّس لها الروائي ذاته، عن قصد أو غير قصد، عندما يكتب في التاريخ والعرضي أو الشكلي ويذهل عن التقاطعات الكبرى بين الماضي والحاضر والمستقبل، فما قاله الأمير لأنصاره ليس خطأياً منتبهاً إلى الماضي، إلا من جهة ما يقتضيه الامتثال لسلطة النعم السريّة، أمّا من جهة صلبه بالتقاطعات التي أشرنا إليها، فإنّه خطاب يرمو فتح حوار بين الحاضر والمستقبل، والأرض والسماء، والمقدس والمهمّس، والفرد والجماعة والجماعة والدولة، والحق والواجب، والأنا والآخر...

فالحوار بين هذه الأطراف المتعدّدة لم يُجرّز إلى اليوم، في الفضاء الثقافي العربي الإسلامي. بل أن مجرد التفكير في إنجازه قد يحوّل الكلام إلى عنف ويصيح الخوف مبرّراً للسكوت وطرح أسئلة أخرى تهتمّ ما في الواقع من إشكالات لا يمكن أن يسكت عنها التاريخ. يقول الأمير ردّاً على أحد الحاضرين الذي قال له إنّنا نملك ما لا يملكون (وهو يعني أنّنا نملك الإيمان بالله ورسوله واليوم الآخر) يقول له الأمير: ومن قال غير هذا الكلام؟ صمّغ أنّنا نملك إيماناً مخلصاً بهذه الأرض. ولكن لا ننسى

أننا نشترى أكثر من تسعين بالمئة من حاجتنا من الأسلحة من الخارج. وإذا لا قدر الله، أغلقت كل الموانئ سنخفق، يجب أن نفكر للبعد (...). سنخسّ إذا ما نحن مصانفنا الخاصّة (٢٨). إنّ ما تفكر فيه هذه الرواية هو الحاضر دون لفت أو دوران، وخارج ميتافيزيقا اليقين واليسار واليقينيات الصمّة، بل إنّنا نميل أحياناً إلى اعتبارها تمارس سفرية خفيفة. في مواطن كثيرة، وإذا كانت إنشائية السّفرية هي إنشائية المفارقات بعمانيها المتعدّدة، فإنّ ثلثيات الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والأنا والآخر، والدين والسياسة... تشق هذه الزوايا من أوّلها إلى آخرها، لتكشف عن مأساوية وعي فردي في ظاهرها، هو وعي الروائي، ولكنه في الواقع وعي جماعي، هو وعينا نحن أو وعي كل مثقف يريد أن يمارس النقد والسؤال، فيُجابه بالكبت أو النقم أو التكفير.

وعند هذا الحدّ يكشف جانب آخر في هذه الرواية التي جعلت التاريخ خلفيتها الكتابية، هذا الجانب هو التأمّل (la contemplation أو la méditation) فكتيرا ما تحوّل الخطاب إلى شذرات تأملية بالعمى الذي قصد إليه كارتو (A. Cortault). عندما ميّز بين التفكير والتأمّل، على اعتبار أن التفكير يركّز على موضوع محدد، بينما التأمّل يوشعه ويفسّره ليستخلص منه ما هو عام وإنساني (٢٩). والتأمّل في هذه الرواية لا موضوع له، بمعنى أنّه تأمل متعدد، والتّشدد لا يكون إلا استيقظها وإنسانيا لأنّه اختلاف في الالتفاف والتلاف في الاختلاف. يقول الأمير عبد القادر مخاطباً مونسيدور ديبيوش: حيث يسهل الدم يفرح حين تسقط الشريعة (٣٠). ويقول مونسيدور ديبيوش مخاطباً جون (...). تراجميدي الأمير ليست الهزيمة. هي الهزيمة يمكن أن تقبل بقوة الآخر. ويكتفي (الأمير) فخرنا أنّه قاوم قرابة العشرين سنة. ليس هذا هو المهمّ. التراجميدي هي عندما تستيقظ فجراً وتبكر هجأة أنّ الأرض التي نبت فيها وتبت فيها الذين تهيّم لها تم تدد قادرة على تملكك، وإنك ستوتد بعيداً عنها، وأنّ ترويتها ستظلّ جاملة إليك وتظل أنت كذلك جاعاً إليها (٣١).

الشواهد الدالة على التأمّل أكثر من أن تحصى. ولكنّا نكتفي بهذين الشاهدين، ونكتفي كذلك بما بدأ لنا منهمكاً. فمشار القول ومقصده العبد في الشاهد



للتوتر الذي لا يمكن أن نتحدث عن معنى للإنسان دون وجوده أو إنشائه إنشاء.

شاعرة

إن رواية "كتاب الأمير" تحاور الواقع بأفانبه ومكوناته المتعددة وخطاباته المتعاقبة والمتصارعة، ولكن بقناع التاريخ. والحوار الذي تتجده هذه الرواية قوامه السؤال والشك في كفاية كل الأجوبة، وليس اليقين والإدعاء بامتلاك الحقيقة. وهو ما يعني أن رهان هذه الرواية أو أحد رهاناتها على الأقل، هو أن تعيد بناء العلاقة بين الذات وتاريخها قبل الحديث عن علاقة بين الذات والآخر، لأن اليقين بامتلاك الحقيقة يعمي صاحبه ويقوده إلى الهلاك (٢٣). وعلى هذا النحو فإن التاريخ يحتاج باستمرار إلى أن يُسأل، لأن قراءته دون غشله من خرافاته وأساطيره ودسائسه، قد تحولته إلى مبرر للتصادم لا للحوار. وهو ما تحذر منه الرواية وتبته على مآزقه الكبرى ومخاطره التي لن يسلم منها شرق أو غرب.

✦ كاتب من تونس

لا أصل لها هي أكثر الفضادات التي يتم التمييز فيها عن الأصل. لسنا في مقام التلاصق بالكلام، وإنما الرواية أو طيعة الرواية بالأحرى، هي التي فرضت علينا هذا النوع من الخطاب. فهذه الرواية كغيرها من الروايات التاريخية المعاصرة المهمة تُظهر نزوعاً واضحاً إلى السيرة (...) ودفع الفُكُل السيري في الرواية التاريخية الحالية مرده إلى حد ما، أن أهم أنصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليا إنسانية بوصفها أمثلة (٢٢). إن الشكل السيري، وهو مكون إنشائي للرواية التاريخية وعنصر بان لخطابها، هو أكثر الأنواع الأدبية ارتكازاً إلى الأصل. وهو ما يعني - افتراضياً على الأقل - أننا سنكون إزاء صراع بين الكتابات، كتابة الذات / الأصل / الواقع وكتابة المتخيل أو الحلم، ثنائيات أخرى تتضاف إلى الثنائيات التي تكأ أشربنا إليها سابقاً. وهو ما يعني أن الخطاب في الرواية التاريخية تحديدًا، لا يمكن أن يكون إلا حيزاً لصراع الكتابات والإرادات والأمكنة والأزمنة أي فضاء

الأول، على قداسة الإنسان وحجّه في الحياة. فكل التشريعات بالشئة أو بامثلة إذا لم تثبت حقيها أو تقتنع بحججها عندما تسيل دما.

ولكن ما الذي يثبت الحق؟ قوة الحق أم قوة القوة؟ المقتس أم المقتس؟ الماضي أم الحاضر؟ التاريخ أم الأسطورة؟ الشرق أم الغرب؟ البترول أم الدم؟ إن هذه الأسئلة هي التي تتوسس للتأمل والافتتاح على الإنساني والتفكير فيه في زمن رخص فيه الدم! أما الشاهد الثاني، فالأمر فيه على معنى القرية أو النفي لأسباب كثيرة، لسنا الآن في سياق تعديدها. فالنفي - وهو ما لعرّض له الأمير عبد القادر من قبل الاستعمار الفرنسي - هو اللامكان، والمنفي كان بدون وضع اعتباري (C'est Pêtre sans statut) كما هال مونتينيور ديويش أو أنه كان قد فقد أصله ومنبته وجذوره الأولى.

وإذا كان صحيحاً أن الأدب لا يشغل نفسه بالبحث عن الأصل وإن الكتابة لا أصل لها، فالغارقة هي أن الكتابة التي

المواش

(١٥) أنور مؤاد، مجمع اصطلاحات مصوية مكتبة لسان تشارون، ١٩٩٣، ص ١٨٨

(١٦) يحي بوعزيز، م. د الأمير عبد القادر رائد الفلاح الجزائري، الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس ١٩٨٣، ص ١٣٢.

(١٧) لرواية، ص ٣٥٨-٣٥٩

(١٨) لرواية، ص ١٥٤-١٥٥

(١٩) ربيع صلاح محمد العاصي، الرواية والتاريخ، في مجلة لصول عدد ٤، ١٩٩٨، وألية الرشيد، سردي التاريخ وتاريخية النص الأدبي، في مجلة لصول عدد ٧، ٢٠٠٥

A Kibedi Varga, le récit post moderne. in littérature n° ٢٠٠٠ 77, février 1990. p. 18

(٢١) لرواية، ص ٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧

(٢٢) يحي بوعزيز، م. د، ص ١٥٣.

(٢٣) لرواية، ص ١١١-١١٢.

(٢٤) لرواية، ص ٨١-٨٢.

(٢٥) لرواية، ص ٨٣.

K. Varga Op cit. p 19 (٢٦)

(٢٧) لرواية، ص ١١٤

(٢٨) لرواية، ص ١١٤.

(٢٩) جلال كديب سعيد، مجمع اصطلاحات والشاهد العلمية، دار الجيوب للنشر، تونس ١٩٩٨، ص ٩٠.

(٣٠) لرواية، ص ٣٦٢.

(٣١) لرواية، ص ٥٤١.

(٣٢) جورج كوكاش، لرواية التاريخية، تعريب صالح جواد الكاظم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ٢٠٠٥، ص ٤٤٢.

(٣٣) لرواية، ص ١٢٧.

(١) واسيني الأخرج. كتاب الأمير (رواية) منشورات انصه الحز. المطر الدامعة، ط ٢٠٠٤

(٢) صمد أشر إليه كل من عدته تركي في مؤلفه أشر الجزائري الحديث، القاهرة ١٩٦٦، ص ٩٩. ومحمد مصيب في كتبه الرواية الجزائرية العربية الحديثة، الدار العربية للكتاب والشركة الوعية، الجزائر ١٩٨٣، ص ١٧٩. وعبد الحليم المغادر في كتبه الرواية العربية الدار البيضاء، لغرب ٢٠٠٠، ص ٢٣ وبوشوشة بن جمعة في كتبه المفاعلات لرواية في المغرب العربي تونس، ١٩٩٩، ص ٢٩-٣٠

(٣) ربيع محمد مصالحي، م. د، ص ١٨٠. فريد الله الركبي يعتبرها متناقضة مع رواية الطاهر وطار لرواية في كونهما تعالجان قيمة القوة الزراعية، في حين أن مصالحي يعتبرها رواية الأسوة الجزائرية التي تكلمت بقوة الريف الجزائري وقيمته التي تقارم كل تقيير...

(٤) لرواية، الصفحة الرابعة من الفلاف.

(٥) لرواية ربيع، ص ١٤٤ و ١٥٠ ونسب كنوا بكلمة لقطب المصالي في هذه الرواية، لأنه لم يحتل إلا حيزاً محدوداً في منتهاه، ولأننا نقدر أنه ليس رهانا من رهانات واسيني الأخرج في كتاب الأمير.

Pierre Chartier. Introduction aux grandes théories du roman. paris. 2000. p5

(٧) لرواية، ص ٧٨

(٨) لرواية، ص ٢٦٧/٢٦٦

(٩) لرواية، ص ٤٩٦

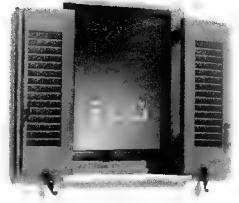
(١٠) لرواية، ص ٢٨٢

(١١) لرواية، ص ٢٥٦

(١٢) لرواية، ص ٤٤٠-٤٤١-٤٤٢

(١٣) لرواية، ص ٥٣٣ وتشير إلى أن لرواية قد سؤد ما ورد على لسان الشيخ يحي الدين التيزوت ولطيفه.

(١٤) لرواية، ص ٥٢١-٥٢٠



السلام الوطني العربي

د. سلام بزاز *

لعل بلد سلامه الوطني الذي لا يملك أحد من أبنائه حينما يسمعه إلا أن يخشع قليلاً ويتذكر انتماء لهذا البلد وأن عليه واجباً نحوه. ولكل بلد عربي كذلك سلامه الوطني الذي نرى فيه رمزاً لوحدة أبنائه، تجتمع عليه المشاعر وتلتقي عنده القلوب.

لكن ما يميز الشعوب العربية عن غيرها من شعوب العالم أنه على الرغم من تدابر دولها وتناثرها وتناحورها، إلا أنه يحرك مشاعرها سماع أي سلام وطني لأي دولة عربية، وليس فقط السلام الوطني لبلد الأم، وذلك دليل قاطع على أن شمة هوية وجدانية عربية تمتد من الخليج إلى المحيط، فمن منا لا تحدثه نفسه بالتوقف إجلالاً والانحناء أمام عزف السلام الوطني المصري أو السوري أو العراقي أو الفلسطيني أو اليمني؟ ومن منا لا تسري قشعريرة جميلة في جسمه وهو يسمع عزف السلام الوطني الأردني أو الليبي أو التونسي أو السوداني أو اللباني؟ واتساءل ما الذي يمنع أن يكون للعرب - إلى جانب السلام الوطني لكل بلد عربي - سلام وطني عربي عام يميز عن وحدة وجدان هذه الأمة ووحدة ضميرها، ولعزفه كلما استحسنت الخلافات بين أقطار الوطن العربي أو ازدادت حصى التفاضل والتناثر والعصبية الإقليمية والجهوية والطائفية والمذهبية والعرقية.

ولا يكاد يمر يوم دون أن يحدث فيه لقاء يجمع دولا عربية مختلفة، فهناك لقاءات سياسية واقتصادية وعلمية وتربوية وثقافية وغيرها، تعقد كل يوم في بلد عربي، ويلتقي فيها ممثلون عن الدول العربية أو بعضها، فما الذي يمنع أن يكون هناك سلام وطني عربي يعزف إلى جانب السلام الوطني للدول المضيفة، تعبيراً عن وحدة الثقافة والفكر والوجدان ووافهاً للإخلاص في تحقيق الأهداف المشتركة التي تصعد من أجلها تلك اللقاءات.

وما دامت جامعة الدول العربية - بمنظوماتها المختلفة - هي المؤسسة التي تحاول الحفاظ على ما تبقى من أشكال التقارب والتضامن والتعاون والتكامل العربية، فإن هذا الهدف ينبغي أن يتوج بتبني سلام وطني عربي مشترك وعلم عربي مشترك يستخدمان - على الأقل - في مؤسسات الجامعة العربية وعند عقد مؤتمرات عربية أو تنظيم أنشطة عربية مشتركة.

ولا يحتاج تحقيق هذا الأمر إلى جهد عظيم، إذ تستطيع جامعة الدول العربية أن تعلن عن مناسبات لأفضل نشيد عربي وأفضل معروفة للسلام الوطني العربي وأفضل مقترح لعلم عربي، وتعتمد ما تقرره تلك المناسبات.

إن الأمة العربية - في ضوء ما بهتد وجودها ووحدتها وأمنها، وما يواجهها من تحديات وما تتعرض له من أخطار التمزق والتشتت بسبب الضغوط الخارجية والداخلية - لها في أمن الحاجة إلى ما يعزز وحدتها الروحية والوجدانية باعتبار هذه الوحدة هي الضامن الأهم لتماسكها وتلاحمها.

جديدة وتظهر على أنها إبداعا وفنا خلاصا.

فهو على وفق هذا المنظور((بوتقة يذوب في حرارتها الخاص والفن، وينتج عن ذلك الانصهار أكثر من جمع عنصر بآخر أو يفيض بفيضه، لأن الناتج هو تلك العلاقة الإشكالية الحاصلة عن امتزاج الأطراف الثابتة في وحدة سعيدة وصيغة جديدة، تتبدى بموجبها صورة الواقع الفنية أكثر وضوحا وأشد غنى مما كانت عليه في وجودها الخارجي المحاييد))^(١).

ويقدر ما يكون الخيال حرا وديناميا. فانه يعطي العمل الفني قوة إيحائية واحتمالية أكبر، وحرية الخيال هنا لا تعني انشائه وفوضويته لأنه سيفقد بذلك اتصاله الضروري والمباشر بمنهج التجربة.

يجب أن تكون "المساحة" بين التجربة وأقصى نقطة في الخيال الشعري الحر، ممنمطة بدرجة تدعيم الاتصال والحوار، ويتوقف هذا على عظمة الفنان وقدرته على تحقيق هذا الهدف المزودج المركب".

كما أن امتداد السقف الخيالي للتجربة يتوقف من جهة أخرى على عمق التجربة وغناها ومستوى نضجها، إذ إنه يمتد ويتسع ويترجم بالثراء والتألق بما يتناسب مع العمق والفن والتوجه الذي تمور به التجربة.

ولحضور الشغف المبدع وإيمانه بقوة العلم وإنجازاته أهمية خطيرة في تثقيف خياله الحر وإرساء تقاليده، فالثورة الحاصلة في عالم الاتصالات وهي المؤسسة التكنولوجية والعلمية وفي استعمال الفضاء تداهم تحفظ الخيال وخوفه من المغامرة الحرة نحو الكشف والابتكار في الأراضي المجهولة البكر.

تعمل قوة الخيال الحر المنظمة على تحرير الحواس وإطلاق مدياتها الإبداعية خارج حدود الأعمال الآلية ذات النمط التقليدي المتوقف، وذلك عن طريق ربط أدائها بالخيال.

إذ إن بإمكان الأذن "الفنية" المكهربة بقوة الخيال الحر، سماع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقع، كما أن بإمكان العين "الفنية" التي تستمد حديثها ونماذجها من القوة ذاتها، إبداع أشياء ليس لها أمثلة وقياسات محددة في حدود العالم المادي.

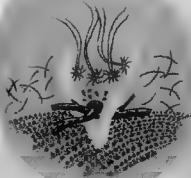
وكذلك بإمكان الحواس كافة من طريق قدراتها الفنية الاستثنائية الملحقة

المغامرة الشعرية الحرة ودينامية التعبير

أ. د. محمد صابر عبيد

تشكل مقتربات الواقع بأقصى امتداداتها حدود التجربة من التشكيل الناحية الضمنية، وتتراكم في الذهن وجودا مستقلا خاضعا لأحكام النمو والنضج والتفاعل مع آلية الذهن الإبداعية. وهي في وجودها المستقل هذا لا تعكس سوى "المنظور" في الأفق الجمالي الواقعي، والمترتب أساسا بحدود التجربة وممكناتها الواقعية.

عبد الوهاب اليانقي



ومنا قد يتساوى معظم الأبداء والفنانين في مستوى التقدير العام للتجربة، بوصفها نظاما واحدا قائما على أسس موضوعية صرف، يمكن مبادئ وإشاعات متقاربة نسبيا.

غير أن التجاوز يبدأ عندما يبدأ الخيال عمله في التجربة، فتظهر فروقات الدنى والإشعاع بما يتناسب تماما مع الفن العظيم، أو الفن العادي، فتنب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا عندما يترجم الفن بجوهره نحو أرض التجربة، ويهدم حرثها وزراعتها من جديد بمناطق جديد وأفاق

بقوة المغامرة الخيالية الحرة وفاعليتها، أن تتجاوز دورها المحدد في الفعل والتأثير وتجتزئ لفنان فرياً إبداعية خالقة تصمم إسهاماً فاعلاً وفوقياً في خلود فقه وعظمته.

إن الخيال الحر في مغامرته الفريدة يقود التأمّل نحو الجأزة والابتكار، فالأتمل داخل ناظمة الخيال الحر يفقد وجهه الصليبي المدجّن، الذي لا يمتدّ حالة الاسترخاء والتعلّق في فضاءات موهومة، ويمارس دوره الكشفي في شقّ الحدود والتألف مع معطيات اللاممكن، واختراق حواجز المناخات المتاحة ذات الألفاق المحدودة وتورييد الاحتمالات.

فالخيال في هويته الحرة المغامرة ليس عملية فصل للواقع، لكنّه طاقة تتراد المجاهيل، وتمتلك قدرة فاعلية على إعادة العالم، بإلتياز جمالي دينامي يبعيداً عن الاضطهاد الذي تمارسه الحرية.

المغامرة الخيالية الحرة يجب أن تتحرر من الخبرة بوصفها رافداً أساساً للإلتياز، فهي في كشافاتها الجمالية بعيدة عن ضنن الخبرة والندافها نحو تقنين أفق الخيال بما يناسب ضرورتها ومداخلها، لكنها، أي المغامرة، تشارك في التجربة، في تلك الحلقة "المليئة" من حلقات الفعل التي تكتسب صفاتها الإبداعية والجمالية من إلتيازات الخيال الحر كقوة إبداعية منظمة، لا من الكيان العام للخبرة بوصفها تجربة موضوعية.

على هذا الأساس فإن الحرية / التجربة بمستواها التراكمي لم تستطع ولن تستطيع في أية حلقة من حلقات تطورها أن تصنع الأسطورة، لأنها تتصف دائماً بقدرة تركييبية ضمنية، في حين ينفرد الخيال الحر بغيرته الدائمة على خلق الأسطورة فضلاً عن أنه يتكشف باستمرار من معطيات تصويرية مثيرة ومدهشة.

إنه يمتلك قدرات غير اعتيادية على شحن الاحساسات الحية في التجربة بقوة تنظيمية هائلة تنجز في العمل الفني كل مكان المسرح والجمال وتجعل النالمرثي فيه مرفياً.

ولعل الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الإبداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعالياتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية. فهو ((استكشاف دائم لعالم

الكلمة، واستكشاف للوجود من طريق الكلمة))^(١)، كما أنه يمتلك قدرة فائقة ((على جعل الأشياء المألوفة. أموراً غريبة. وهذا تفتح لنا فرصة رؤية هذه الأشياء كما لو أنها جديدة تماماً))^(٢).

الذاكرة بوصفها خزناً فنيا وعصراً أساساً من عناصر المعرفة مهتدة بالضياع والتقهقر وضيف التماسك، لأن جيوشاً من التفتّر تعمل بقوة كبيرة في الوقت الراهن حسب "جرام هيو".

ولا بد لنا بإزاء هذا التهديد أن نقوّي من دفاعاتنا ليس باتجاه تحصينها وتنفيد شبكاتنا للدفاعية حسب، بل بمنهج أقوى حدّ مستطاع من المرونة في سبيل خلق قدرة الاحتواء عندما، وجعلها مستقبلاً إيجابياً قادراً على التفاعل المستمر، ولها الجرأة والشجاعة الكافية للاستئناء عن رصيدها وراثتها، وإعاقته من صفة التحفظ والقداسة، وتعرين الذاكرة على سهولة الاستبدال.

بمعنى أن بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة، يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها، أكثر من الاحتفاظ بها، وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها في الخارج.

ويؤدّي الخيال الحر في مغامرته الجمالية دوراً بالغ الأهمية والخطورة في عملية احتواء التفتّر، وفتح قنوات لاستمائه، وتحرير مناطق الذاكرة من وهم الاحتفاظ الدائم بالذكريات، على أنها مساحة مقدّسة، ليس من الضروريّة والمنطق التصرف بها، وإعادة صياغتها باستمرار.

لهذا فإن النص الشعري الحديث الذي ((يبدو منبع النشاط والمتناهي على كل نشاط لا يربط إلتزازه في حدود التجربة الفعلية القائمة بالتقدير

المغامرة الخيالية الحرة يجب

أن تتحرر من الخبرة بوصفها

رافداً أساساً

للإلتياز

الخاص على أصغر موضوعية، بل يقتصر على أدوات الخيال الحر ليخلق من هذه التجربة علماً يطلق في سمائه غيوم الإبداع المثقاة بعطر الجمال والذن العظيم، كما هو. أي واحد. تجسّد لقوي لكتلن، وإنتاج خارج اللغة على كهيته في الغياب))^(٣).

ويعمل الخيال الحر على تشكيل إيقاع بانورامي شامل للعمل الشعري يجعل منه كلاً متكاملًا متناسقًا، ولا سيّما إذا نهض على أسلوبية تمبير تعدّ ((دراسة لقيم تمبيرية وأنطباعية خاصّة. بمختلف وسائل التمبر التي في حوزة اللغة، وترتبط هذه القيم بوجود مقننات أسلوبية، أي ترتبط بوجود أشكال مختلفة للتمبير عن فكرة واحدة، وهذا يعني وجود مترادفات للتمبير عن وجه خاص من أوجه الإيضال))^(٤)، تسهم في تصعيد حساسية المغامرة الجمالية.

شمرة التضاد وأسئلة المثقاة

تؤسّس المثقاة العقل الإبداعي من خلال الخبرة والثقافة والوعي والتجربة، وهو الذي ينظم عملية الإبداع ويهندسها بصرف النظر عن النوع الإبداعي، لذلك فإن تفكيك النص ينهض أساساً على فهم فلسفة العقل الإبداعي وآليات عمله، وهذا يقودنا إلى إدراك جويوليد النص وطيباته، والشراء الذي ينطوي عليه، بحيث تصبح عملية النقد عملية تقنيّة تتوسل في عملها بمعطيات العقل الميكروسكوبية من أجل التوصل إلى أكثر مناطق النص دقة وغموها وقلقا.

بمعنى أن النص هو غابة متشابكة معقّدة من الأسئلة الجمالية المتشاذلة التي تحتاج إلى مغامرة من نوع فريد لإجراء حوار سري معها يستهدف فك رموزها وتشابكها وتقديمها وضموها، ولا بد لهذا الحوار من عقل نقدي مجرب ومغامر، قادر على التأويل ويستند إلى منهج خاص وفلسفة خاصة.

بهذه الرؤية سنحاول قراءة قصيدة "مرأة" للشاعر عبد الوهاب البياتي عبر تلمّس الخصائص الأسلوبية والتعبيرية والبنائية:

تعود كل ليلة من قبرها الثاني

إلى مدائن الصفيح

تصهل مثل فارس في الريح

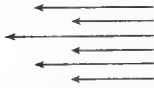
تصارل الحب مع الشيطان في بيوتها

وكلماً أدركها النعاس في تجوّلها

عادت الضربح



النظام السطري للقصيدة مكوّن من سمين، كل سهم يحدّ على جانبيه جناحين متساويين في طول الدفقة الإيقاعية على النحو الآتي:



صوت الهاء الممدود يفتّح حرف الروي، وتقريبه هنا ينسجم دلاليًا مع صورة الحضور والغياب لـ "الشمس / الحياة"، فقصود الروي موجود مادة لكلمة مَنِيْبٌ، فإِذَا، إِنَّ المادة والمفعول فيه يتقاسمان الحضور والغياب، وهذا الأسلوب يقام بينهما هذا الجدل.

ويتوافق هذا القمّاع مع الأساس التقني لنهايات الجمل الشعرية الثلاث، التي تحقّق فضائها التقني بـ "متف ب / مستف . . / مستف ب"، على التوالي، الإيقاعية والبنية الدلالية، هذا فضلاً على وجود توافق تقني داخلي ينظم البنية الإيقاعية تقنياً هندسياً، إذ إن هذا التوافق يتعشّق بين النظام التقني الثلاثي للقصيدة بالصورة الآتية:

الصفوح

بيوتها

الريح

تجوالها

الضريح

القصيدة تنهض في تشكيل أسلوبيتها الهيكلية على بئتين، بنية الحضور المرثية على سطح النص أو ظاهره، وبنية الغياب التي تعمل بنظمتها في الجزء الخافض المظلم من النص وتقدّم أفعالها غير المرئية لتقوم بالهمة الخفية التي ينهض بها الخيال الشعري الحرّ، ويتكامل على أساسها فضاء القصيدة الأسلوبية.

أسلوبية القصص وشعرنة التخصيص

قصيدة "المعلم" للشاعر يوسف الصائغ نموذج متقدم من نماذج البناء القصصي في القصيدة العربية الحديثة، ومحاولة ناجحة لأنسنة الشعر الحديث وتحويله إلى كائن حي باستدعاء المفردة اليومية العاشية وضخها بروح الشعر المسرحية، لتتصّب بالحركة والفعل والصور والأتق، على نحو تتفاعل فيه أسلوبية التعبير وأسلوبية البناء عبر استلها

انطلاقاته من درجة صفر المكان "قبرها" الثاني بعد أن يبعد المكان عن مسرح الواقعة الشعرية ويجعل منه متعلّقاً ينطلق من مهم الواقعة ليخترق دائرة الفعل الشعري، وصولاً إلى "مدائن" الصفوح المكان الذي يتّبع بمواصفات خاصة تهيم متاخاً متلياً تتحرك أفعال الواقعة وأدائها في المكان السري للواقعة "بيوتها"، حتى يستقر استقراراً موضوعياً مؤقتاً في "الضريح" المكان الذي لم يقترن بـ "الهاء" لأنه تحوّل من دلالة الفردية إلى دلالة جماعية لها حضور في الذاكرة الشعبية.

فالقبر الثاني هو المشرق المغنّب في الذاكرة إذا افترضنا مستوى رمزي يجعل "أمراء" = الشمس = الحياة، وتختص "مدائن الصفوح - بيوتها"، بتوفير فرصة عمل الأفعال بوصفها مسرح الواقعة الشعرية، ويصبح "الضريح" جزءاً من هاعلية الواقعة لأنه نتيجة لا تتحقّق إلا بهذا الأداء الاستثنائي لنظومة الأفعال، وهو القرب الحاضر المحكوم بالمولوت على المستوى الرمزي.

منظومة الزمن كلّ ليلة" منظومة دائرية منغلقة تتحرك بتوقيّت ثابت لا يوحى بالمرئونة أو الاستثناء، محكومة بالحركة المستمرة، وهي تقدم مساحة زمنية محدّدة مقدّرة على أساس فاعلية الأداء الفعلي التكرار لأفعال الواقعة، ونسحب كلّ هنا ينطوي على حس التحفّز والشروع بالانطلاق والحركة، والمربط بطبيعتهم يميلون إلى الفتح أكثر من ميلهم إلى الضم والجور.

أما المنظومات القوية الأخرى فإنها تعمل بعمية عمل المنظومات أنفة الذكر، وتيقن إضامات لثوية أخرى تسهم في زيادة تشكّل أسلوبية النظام وشعرية، فالأنموذج الشخصاني الوحيد في النص "الشيطان" هو القادر على دخول مساحة ضوء الواقعة محققاً الصراع الدرامي مع الشخصية / الرمز "أمراء"، وهو إنسان مدائن الصفوح، في حين تؤدي مفردة "النعام" إلى استنفاد الطاقة المحددة إشارة إلى أن حركية القصيدة محكومة بنظام أسلوبية وتعبيري وبنائي دقيق يعكس تظاهرات شعرية.

إنّ التدقيق الإيقاعي المتمثل بامتدادات السطور الشعرية يتشكل على أساس مستوى احتلال مرادف الكتابة لبياض الورقة في كلّ سطر، ويؤكّد نظاماً هندسياً منتظماً يمهّم هو الآخر في إظهار شعرية القصيدة.

تتكوّن القصيدة من شأن يقدم الواقعة الشعرية من خلال حركة الفعل الشعري للأنف للواقعة، ممثلاً بالسطور الأربعة الأولى و"هاشم" يتخذ بمثابة تعليق مشارك على الواقعة الشعرية، وهو توقيع تقريدي يصف الواقعة في خلاصتها النهائية المتكررة ممثلاً في السطور الأخرين.

أما العنوان فإنه جزء مهم وفاعل في البنية الهيكلية للنص على المستويين الدلالي والإيقاعي ويمتاز بغموض في الفكرة واستقلاليته.

إنّ الجسر الدلالي الذي تتلاحم فيه خطوط المتن وتخلط الهامش هو "كلما" الشرطي، وهي تمثّل انصرافاً سردياً في رواية الواقعة، يعمل على جعل بنية النص الهيكلية بنية دائرية منغلقة.

تبدأ القصيدة حركتها الدائرية من نقطة صفر المكان القبر الثاني رمز الموت والنسي، وتستقر استقراراً مؤقتاً في المكان الوسطي المتمركز "الضريح" رمزاً للحياة في الموت، إذ إن الذاكرة الشعبية هنا تؤثّر المكان بطريقة تتناسب مع الاعتقاد والإيمان.

والانفصال عن المكان من درجة صفر المكان "المغادرة" يمثل انفصالاً عن الحرمة والقدسية، والاندماج بالمكان "استقرار المؤقت" يمثل استرجاع هذه الحرمة والقدسية بطريقة جديدة ومختلفة.

منظومة الأفعال في القصيدة تشتمل أسلوبياً بمستويين، المستوى الأول منظومة الأفعال في المَن (تعود - تمارس - تصول) تتطور درامياً بما يناسب تطور الحكاية، فالمفعّل "تعود" يعكس الدلالة الشرعية لبداية تكون الواقعة الشعرية، والفعل "تمارس" يعكس الأداء الحيوي الحاسم الذي على أساسه تكون الواقعة قد دخلت حيّز التنفيذ الإجرائي، والفعل "تصول" يشيخ الانتشاء بنجاح القصد واستكمال البنية القصصية.

ثم تتدخل "كلما" وهي تمثّل استدراكاً زمنياً بتحويل فضاء الحكاية إلى الماضي، لتسمح بمنظومة أفعال الهامش بالعمل "أدركها - عادت" ذات الأداء الماضي التقليدي، وهي تمثّل ديكورا خلفياً ذا أداء فعلي محمول لا ينسحب إلى آنية الحكاية زمنياً، وتقدم نتيجة مقررّة سلفاً مع كلّ دورة فعلية للواقعة الشعرية، وتلقّ عنده هي المسافة الدلالية المكونة بين،

كلما ← أدركها . (المسافة الدلالية).

علت منظومة المكان أيضاً تعمل بنظام خاص، إذ يبدأ العمل الشعري



في زمن قديم

فيأتي مع المشهد الزمني الأول
المستمد من الماضي، ليأتي الفعل كان
صوت الملمّ إيداً بالنهاة لحظة الحدث
الماضي المقدم بزمن الحاضر، وبداية
لاستكمال التفاصيل الأخرى، عن طريق
التعامل الماضي الصرف مع الحدث:

مات الملم،

منذ سنين،

ثم الاستخدامات الزمنية الأخرى كان
معي، كل يرايقي، ومرت سنون... الخ.

وعلى الرغم من أن الزمن عبر
استخداماته المتنوعة يحتل أفقا زمنيا
واسعا، إلا أن الشاعر ينظر إليه من زاوية
أخرى خاصة، توضح فلسفة الزمن عنده
فلا يراه أكثر من:

والعمر

بين الغروب

وبين المساء

فما الذي سيحقق في هذه اللحظات
الزمنية النادرة من فعل إبداعى عال،
يكسر فيه الإنسان قسوة الزمن وضيقه
وحصاره، أنه امتحان صير مدقّر.
أما على صعيد بناء الحدث، فقد
أسهم النمو الدراسي للأطفال، في تصميم
مشاهد الحدث وشحنه بطاقة درامية
عاطفية متددة:

١ - ففتحت فمي

وتنفست

ثم تهجّأتها

٢ - كنت أقول له "وطني".

فيشتمي

فاصرخ "بالخلد عنه".

ويضربني

فأهتف: بالسجن..

صاح

٣ - خذوه إلى السجن

فأهتف: غاضبة، "لو شغلت"

فيصق في وجهها

فأهتف: "الخد عنه".

ويضربها

فأصيح، وقد غلبتها كرامتها

"تأزعتني إليه في...".

الموت

في حين يعمل التقابل الفعلي على

لكنها جاءت ضمن سياق بيت
شعري معروف للشاعر أحمد
شوقي.

وطني لو شغلت بالخلد عنه
تأزعتني إليه في الخلد
نفسى (٩)

وقد تعمّق هذا البيت
بمحطاته المتعاقبة المتصلة
بموضوع القصيدة والتحم
بها، حتى لكأنه بدأ جزءا منها
وكان أفضل ما يكون عليه
الاتحاد بين الخاص والعام،
والعام والخاص.

المكان يأخذ حيزا مهما من
مساحة الفعل الإبداعى في
القصيدة، فالمسوّيات المكانية
فيها "باب المعظم - عقد
النصارى - شارع النهر".
تنتزع من النظم دلالات
محددة، إنها ليست أماكن
عادية جاءت عند الشاعر

عفو الخاطر، بل لها من
الدلالات التاريخية والوطنية ما يجعلها
قادرة على التوجع ومفاداة الثبات المكاني
الواقعي لتتحول إلى رمز غنى بدلالاتها
وعمق معانيها وتنظيم في فضاء المفارقة
الشعرية الحرة مكتسبة طاقاته وقدراته.
وقد استخدم الشاعر الزمن
استخداما أسلوبيا حديثا، فالزمن
المحوري لها هو الماضي من حيث تحقق
الحدث، غير أنه نقله إلى الحاضر نقلا
قصصيا معقلا بصرارة الحاضر زما
وقاعلية، فاستبطان الزمن جاء بقناعة
معاصرة في الفن القصصي "الفلش
باك" الذي ينقل تفاصيل الحدث الدقيقة
ليأتي عند:

فمن أين تأتي القصيدة

«وطني» مضربة

تحمّل تراثاً عميقاً

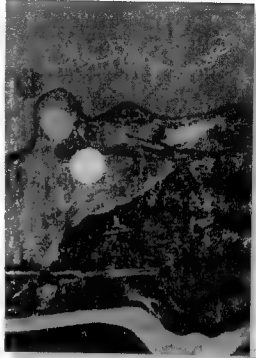
بمكتنفاً من الدلالات

ينقلها الشاعر إلى

عالم القصيدة، لا

بل يجعلها عالم

القصيدة الرئيس



الخيال الشعري الحرّ بطاقته المفارقة.

تبدأ القصيدة بتصوير أبعاد المكان
بأسلوب قصصي يمهّد للحدث:

هي سيرة

عرضها العمر..

تعتدّ دولي..

وصفّ مسير

بمدرسة بباب المعظم

وتحديد زمن الحدث الرئيس في

القصيدة تحديدا نسبيا..

الوقت.. بين الصباح

وبين الضحى..

ثم يبدأ الحدث . القصة . التاريخ،
هذه القصيدة حدث تاريخي كبير
بالمساحة العاطفية والوجدانية التي
يتحرك عليها وبكبر يسيرته على كل
القلوب، باختلاف أفكارها وتطلعاتها
وعقائدها واستجاباتها، من خلال
وحدة المشاعر المتصّفة بالنضال والألم
والعاناة.

«وطني» مفردة تحمل تراثا عميقا
ومكتنفا من الدلالات ينقلها الشاعر
إلى عالم القصيدة، لا بل يجعلها عالم
القصيدة الرئيس الذي تدور حوله
جوانبها الأخرى، يستقطبها ويشحنها
بطاقة ماثلة من الحب العاطفي المرفف
المتفجر ثورة وكفاحا.

المفردة لم تأت مستقلة استقلالا
ذاتيا، بدلالاتها الثقيلية المرفوعة،

وحديثه أسلوبية بالغة الخطورة والأهمية، لذلك فاستخداماته تجاوزت القيمة التشكيلية المباشرة، إلى التأثير في عمق مقامرة الفعل ونتائجها، فالقارئ لا يشعر باللون كقيمة، قدر إحساسه به كطاقة تولد نتائج سريعة تنسي خيال الحدث، وتشبع فيه مناخاً خاصاً، إذ إنه يلتقط انعكاس اللون، أكثر من إدراكه للون بذاته، لأن الاستخدام كان استخداماً نتجاً تحصيلياً أكثر منه تشكلياً صرفاً:

١ - فأسوة لون الطباشير

واحمراً وجه المعلم

٢ - وفيه قلم الفحم

وارسم لنا شاربين

٣ - كان شعر المعلم، يبيض من
الم.

٤ - وهذا القصيدة مصبوغة..
بدمائي

في حين اقتصرت صورة الفنية - بالرغم من طرافة بعضها - على المجال التشبيهي والاستعارية، لأن الصورة تقدر جزءاً كبيراً من استقلاليتها في البنية الدرامية - القصصية للقصيدة، إذ تنهض الأفعال بأبعاء تطور الحدث ونموه أكثر من التشكيل السوري. اشتغلت قصيدة "المعلم" على استنارة الخيال الشعري الحرّ بمغامراته الجمالية عبر مجموعة من الحركات السردية، الدرامية، التي شغلت المتن بشبكة من التوزيعات الأسلوبية تميزاً لطافات التعبير الشعرية وإمكاناته البنائية.

أنوثة الشاعر

من إككام التشكيل إلى إشراف الدلالة

قطعت القصيدة العربية الحديثة في مغامراتها الجمالية أنشواها مهمة على طريق التعدد والتنوع والتحديث، وسلكت في ذلك سبيلاً يلت فيها التجريبية أفاقاً مدحشة حققت لهذه القصيدة مكانة لافتة في المشهد الشعري العالمي، وليس أدل على ذلك من الاهتمام الكبير الذي يعطى به الشعر العربي عالمياً على أكثر من صعيد، بالرغم من تلك المحاولات المضادة الساعية إلى تهميشه وعزله داخل منظور ضيق لا يناسب خطورة إنجازه.

وشاع فهم معدّ نتجده خاطئاً، يتعامل في إقران حدائق القصيدة بقدرتها على



يتمثل قطباً مهماً من أقطاب الحدث "قال المحقق.. والآن من يقرأ البيت؟" ثم شخصية "المراقبة" التي دخلت إلى الحدث كتطور درامسي لحركة الشخص "صاحبت: أنا أقرأ البيت"، وأخيراً شخصية "المنيع" وهو يدخل إلى ميدان الحدث المتطور من الخارج "قال المنيع: إذاعة بفنسان: طبتم صباحاً".

لقد مزج الشاعر بين هذه الأصوات مزجاً موفقاً، استطاع من خلاله تكثيف زمن تاريخي هائل، متخلصاً بذلك من أي ترحل، كان من الممكن أن يقتل القصيدة فيما لو تسرب إليها، لكنها جاءت محبوبة تماماً وبلا زوائد، كما كان للأصوات نكهتها الإيقاعية ونتائجها التشكيلية الغريبة، على صعيد تطور بناء القصيدة وأسلوبيتها التعبيرية.

وكان ليعنصر السؤال في القصيدة بوصفه منها أسلوبياً دور مهم في شدّ محاورها، إذ انتشرت الأسئلة ذات الاستجابات السريعة المباشرة، على مساحة مهمة من مسرح القصيدة، فمنعتها قدرة أكبر على تاجيج شعلة التناقض والصراع بين أقطاب الحدث الرئيس.

وأدى اللون كقيمة أسلوبية دوراً فاعلاً ومؤثراً في تحوّل دلالة الصور الفنية وقلب مداليلها الثابتة، انسجاماً مع تطور الأجزاء الدقيقة المتعاقبة لدراما القصيدة ونموها، فاللون لم يأت لإضافات زينة، بل لضرورات فعلية

تصعيد دراما الحدث، عبر افتتاح كوة الصراع الفعلي المباشر، الذي يتقن خلفه صراع تاريخي دام بين صوت الحق والحرية من جهة وصوت الانضطهاد والظفر والاستلاب من جهة أخرى.

ولعل الحوار بما يمتلكه من دفء واتساق وتناعم عاطفي وطاقة على توفير حركة المشاهد، ويوصفه تقانة أسلوبية سرد - درامية تضاعف طاقة الجمالية للتعبير والبناء، أسهم هو الآخر في تعميق البنية السرد - درامية لحديث القصيدة:

من يقرأ البيت؟

قلت

أنا.

واعترفتي، من الزهو

في لبرتي رعدة..

فتوهضت..

على مهل..

قال لي:

تقنياً.. على مهل

إنها كلمة،

ليس يخطئها القلب يا ولدي....

وقد يأتي الحوار معشداً على الفعل لا على اللغة المباشرة، من خلال التناقض الحاد بين أركان الحوار لكثمة مع ذلك ليلب المشهد، ويمتعه طاقة درامية مشعة على نحو كبير:

كنت أقول له: "وملني..."

فيشتمني

فأصرخ "بالخلد عنه."

ويضربني..

هاهنا بالمسجن..

صاح:

خذوه إلى السجن

إن أبرز ما في القصيدة من مظاهر التقانة القصصية الحديثة أسلوبياً، تعدد الشخصيات أو الأصوات، ففي القصيدة خمس شخصيات تنطلق منها خمسة أصوات، تشكل البناء الهيكلي العام للحدث، فالشخصية الأولى "المعلم" هي الشخصية المحورية التاريخية في القصيدة "من يقرأ البيت"، والشخصية الثانية "الطفل - الشاعر" هي شخصية رئيسية تشارك الشخصية الأولى موقع الصدارة في تفاصيل الأحداث؛ قلت: "أنا"، والشخصية الثالثة "المحقق" وهو



إن البؤر المادية للصورة "الفانوس / الحارس / قاع النهر / الليل / الطفل / المسجن / القيد / الكأس" هي نماذج مقترحة لبؤر مادية أخرى لا حصر لها، يمكن أن تضيف حبات جديدة إلى عقود الصور. وهي تلتزم على مستوى واحد بعد خضوعها لشرط تحول متجانس، يفرضها إلى متحصل بصوري واحد يعزز موقف الحال الشعري "وحيدا" عبر فعل وسيط.

كل بؤرة مادية / صورة في هذا السياق تتقدم في مساحة التشكيل إلى منطقة "شروط التحول" لتخضع لعملية توصيف "المثاليات في الدرب" أو تصنف للليل أو سلب "يخص الموت" أو تجرد "إذا جف الماء / إذا غاب الثدي / إذا غادر المسجن / إذا غادر المعصم / إذا فارقه الشارب".

بحيث تكون مهابة للدخول في آخر حلقة تكوين وتشكيل صورية تتوخى بها الأفعال الوسيطة "يظل / ينام / ظل"، وصولاً إلى الحال الشعرية المنصبة في بؤرة شعرية مركزية متكررة وضاعطة ومكبّرة "وحيدا".

بانتقال القصيدة إلى مقطعها الثاني الذي تفتحه الأنا الشعرية، يحصل الخشال وإضاح في الهيئة الخفية للمقطع الأول، إذ يسحب المتحصل الصوري المذكر لثماني مرات في المقطع الأول من البؤرة الشعرية المركزية "وحيدا" في منطقة الأنا الشعرية "كنت - كنت وحيدا"، ويحصر البؤر المادية للصورة بشروط تحولها بين كنت - كنت وحيدا، لتكون بمجموعها مهابة لانتقال الأنا الشعرية إلى متحصل بؤري مركزي انتهت إليه تجربة الحال واللغة "وحيدا".

لا شك في أن دخول الأنا الشعرية في القطع الثاني يعمل على تفعيل

يظل وحيدا

قاع النهر إذا جف الماء

يظل وحيدا

الليل، يحسن الموت

ينام وحيدا

الطفل، إذا غاب الثدي

يظل وحيدا

المسجن، إذا غادر المسجن

يظل وحيدا

والقيد إذا غادر المعصم

ظل وحيدا

والكأس إذا فارقه الشارب

ظل وحيدا

× × ×

وانا

ضوء الفانوس

وحارس نصف الليل

وقاع النهر اليابس

والليل أحسن الموت

وطفل صنع طعم الثدي

وسجن غادر المسجن

وقيد فارقه المعصم

والكأس يفادها الشارب

كنت وحيدا

القصيدة في بنائها الأسلوبى الفني تنتمي إلى النظام النمطي إذ جاءت على مقطعين، ينهض الأول على تأليف مشهد بانورامى يشغل بوصفه ظاهراً بنائها تصويرياً للحدث الشعري المركزي في القصيدة، ويتركب هذا المشهد عبر اعتماد أسلوب الصور العنقودية، إذ اشتركت ثماني صور في صناعتها، كل صورة تتكون من ثلاثة عناصر تخضع لسلسلة عمليات متشابهة أو متناظرة، يمكن إظهارها بهذا الترميز:

البؤرة المادية للصورة	شروط التحول	المتحصل الصوري / الحال الشعري
الفانوس	التألي في الرب	يظل وحيدا
الحارس	نصف الليل	يظل وحيدا
قاع النهر	إذا جف الماء	يظل وحيدا
الليل	يحسن الموت	ينام وحيدا
الطفل	إذا غاب الثدي	يظل وحيدا
المسجن	إذا غادر المسجن	يظل وحيدا
القيد	إذا غادر المعصم	ظل وحيدا
الكأس	إذا فارقه الشارب	ظل وحيدا



الثاني عن "أنا" الشاعر، وتفعيل العناصر الدرامية والسردية فيها، ويحت حس ملحمي ينهض على تعدد الأصوات وتتوخ مظاهر السرد وتقاطعاته، على النحو الذي يجعل من القصيدة بانوراما كونية تحكي مغامرة عصر وبأساسة جيل.

وعلى الرغم من أهمية نقل الشعرية العربية الحديثة إلى مواقع جديدة تفتي تجربتها وتمتدق إمكاناتها وتثري أساليب تعبيرها وعناصر بنائها، إلا أن الـ "أنا" الشعرية قرينة "الروح" الشعرية مصدر مهم من مصادر خصوصيتها الفنية، وضروية تاريخية وثقافية وإبداعية وحسية كان الشعر وما زال عند كل أمم الدنيا يفعل بها ويفني لها.

لكننا ونحن نقارب هذه القضية الشعرية الحساسة لا بد لنا أن نطلي توصيفاً للأنا الشعرية - موضوع البحث - إذ يحصل اللبس والإشكال دائماً بالإحالة على النماذج وليس على المفهوم.

ونطرح هنا أن تلفت الانتباه إلى أن المقصود بالأنا الشعرية في المنظور النقدي الحديث، البؤرة الذاتية المرتبطة بشبكات التجربة ومنظوماتها المتنوعة، التي تعمل ألياتها في الخلق على تفعيل التجربة الخاصة بالتجربة العامة، والتحرك على مساحة المكان والزمن أفقياً وعمودياً على النحو الذي لا تستجيب فيه تعبيرياً لشخصية الشاعر بوصفه ذاتاً اجتماعية - كما يحصل عادة في القصائد الأنوية الرديئة -، بل بوصفه ذاتاً شعرية تقارق اجتماعها مشارقة تكاد تكون مطلقة متخلصة بذلك من الكثر من هوالها الرومانسية العاطفية التي تفرق القصيدة بمياه غير صالحة للشرب، فضلاً عن رفعها إلى مستوى الخيال الشعري الحر.

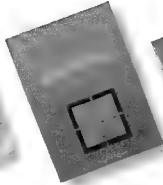
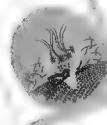
بهذا التصور الأسلوبى تعبيرياً وبنائياً نقرأ قصيدة الشاعر رشدي العامل "سوناتا للوحدة" (١٠) وهي تشتمل على "أنا" شعرية مكبرة بمعدة جالية للارتداد، ومزودة بقدرة تصوير عالية تمزج المكان بالزمانى والطبيعي بالثقافي والحسي بالمعنوي والمفرد بالجمع في مغامرة جمالية حرة، ومحكومة بإيقاع يتسم بغضائتي الشراء والانضباط، وينفتح على خيال داخلي ينشد لروح سوناتا للوحدة:

الفانوس المثالي في الرب

يظل وحيدا

الحارس، نصف الليل،

عزيمون البوري



الحيوات الشعرية في الجزء الأول، ونقل الصور المتناثرة على سطح المقنود إلى حيز الوحدة الشعرية الحاوية المنضبة إلى الراوي الشعري.

تمنطق البؤرة المركزية "وحيداً" بدلالة الظما والحرمان، وخضع هذا الإفضاء الدلالي

لامستراتيجية عمل شعري يقوم على تفكيك انتماء البؤر المركزية الحاوية للصورة "الفانوس / الحارس / قاع النهر / الفيل / الطفل / المبرج / القيد / الكأس"، وعزلها وإقصائها عن معناها بإدخالها في شروط تحول قائمة على المنزل والإقصاء، بدرجة تسمح بمرور البؤر نحو محتضلاتها الصورية المنتهية إلى حال شعري يشرى متن القصيدة ويحقق استجابة عالية لعنوانها. بجزأيه. المنفتح "سوناتا"، والضابط "كلوذة".

اعتمدت القصيدة على تقانة أسلوبية مهمة هي تقانة "التكرار". وسعت هذه التقانة إلى تعجير البؤرة الدلالية لفظياً وإيقاعياً، فالبؤرة المركزية "وحيداً" تكررت ثمانين مرات في المقطع الأول محققة حضوراً بصرياً وسمعيّاً طاقماً، أشاع في فضاء القصيدة لون المعنى ورائحته.

وجاء المقطع الثاني ليكرّر المقطع الأول كاملاً، إذ تكرّرت البؤر الدلالية للصورة كلها، لكنها تكررت بصورها

الشارب، واختزل المكرر البؤري "وحيداً" هي المقطع الأول إلى كنت "وحيداً" بانتماء حاسم إلى الأنا الشعرية أيضاً.

وتقدم لنا أسلوبية التكرار بهذا الأسلوب فرصة إمكانية قراءة المقطع الثاني قراءة تشكيلية، بوصفه يقف أمام الأول بشكل شفاف يترأى فيه المقطع الأول، ويعمل على أنه خلفية بانورامية متداخلة وموجهة للمقطع الثاني / القصيدة في مستوى اتصالها بالقارئ / القراءة.

إن أنوية الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل ترتفع بأسلوبية البناء النصّي، وهي اتجاهها إلى إثراء الدلالة تضاعف طاقته الأسلوبية التعبيرية، بما يتيح فرصة للخيال الشعري الحر أن يستديم ويتألق في مقامه الجمالية.

✦ كاتب أكاديمي من العراق

المتحوّلة أولاً، ويانتمائها التصوري إلى الأنا الشعرية التي اشتغلت بوصفها بؤرة إشعاع شعرية صورية، تضئ هذه البؤر بأشكالها الجديدة المتحوّلة "ضوء الفانوس / حارس نصف الليل / قاع النهر / الفيل / أحسن الموت / طفل صنع طعم الثدي / سجن غادره المسجون / قيد فارقه المصمم / الكأس يفادها

ترتفع أنوية الشاعر في اتجاهها إلى إحكام التشكيل بأسلوبية البناء النصّي

المراجع والأبحاث

- ١- السكون، منشور - دراسة في لينة والأسلوب - ج ٢ - بية العامة، د. غلوي الهاشمي، منشورات اتحاد وكاتب الإبداع، ط ١، ١٩٩٣، ٢٠١٧-٢٠١٨.
- ٢- طريقة الشعر عند النصارى في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب - دراسة مقارنة - دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٨٤، ٢٠١٧.
- ٣- أنشابل، ماريشا كارموس، ترجمة إقبال أيوب، سلسلة النكتات، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ١٩٨٦، ١٩٩٢.
- ٤- تلمذ والتبصير والفراسد، د. مصطفى ناعف، سلسلة عالم المعرفة (١٩٩٣) للجلسات الوطنية للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٥، ٧٦.
- ٥- الشعرية، كمال أبو نيب، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م، م، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ١٩.
- ٦- الأسلوبية، بير جبر، ترجمة د. منور عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط ٢، ١٩٩٤، ٥٣.
- ٧- سبتان، عائشة، عبد الوهاب البياتي، دار الفكر، ط ٢، ١٩٩١، ٦١.
- ٨- قصائد، يوسف الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١.
- ٩- العشريات، المجلد ١، ج ٢، مكتبة الحرية، بيروت، ١٩٨٧، ٤٣.
- ١٠- هجرة الأرواح، رشدي الحلال، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٣، ٣٣١.

موت الأدب... طغيان النقد

لبنى الأترنس *

أكان ضروريا أن يطلق أحد أهم نقاد العالم "تزنهان تودوروف" صرخة احتجاج مدوية عن "موت الأدب" حزاء طلعيا نظريات النقد الحديث؟

حذر النقاد من فقدان الأداء بوصلة مواهبهم المعطرية وتوحياتها التي يجد أن نفوذ النقد. وبدأوا بمصطلح إنتاجهم على مفاصل نظريات غربية جعلتهم كالغرب الذي فقد مشيئة، أو السعيقة التي تلوح بها الأواء حين بدأت بوصلتها تتحرك في اتجاهات لا تعرفها ولا تملك إلا أن تمتدق صحتها!

ولكن السؤال الأكثر أهمية هو عن نوع الأدب الإنساني الذي يقرأ الناس ويصل إليهم. وليس أدب النخبة التحريسي الذي يكتب تحت ظلال النقد.

أكد لي قارئ لهم يعمل مستشارا فادونيا لحكومة عربية أنه يصعد متعة المرأة حين يجد أن الكاتب يسفل بين الشخصيات والمصاعب والأصوات بطريقة سوريالية، وأنه يجهد نفسه ليعرف ويتابع تعدد الأصوات، وأن أفضل ما قرأ هو روايات إحسان عبد القدوس ويوسف السباعي لأنها غير معقدة وبسيطة.

رغم التخصص العالي لمل هذا المستشار إلا أنه يمثل القارئ العادي في مجتمعنا العربية التي تعاني أزمة حررية صارخة ناهيك عن الأمية الثقافية حتى بين النخب.

أما نماد الحدائق وما بعد حدائق الحدائق فيسحاوون في غلوانهم رولان بارت وحاك لاكاف وميشال هوكو وحتى ريموند ويليامز ويدخلون أنفسهم في تخصصات أقرب إلى التعمية منها إلى التحليل والتدقيق والاستمتاع السطحي، ويلهون وراء مدارس معدية يبحث عليها مجتمع أصحابها ويرفضها. وهي مخنعات سميتا كثيرا في الآداب والعلوم والمعرفة. ولها شرائح من القراء تجعل كتابا أكثر مبيعا ففكري صاحبه وتحقق له الاستقرار المادي والمعنوي.

ومن المؤسف أن معظم النقاد العرب لا يتابعون المتاح الجديد. ويتكتمون بالاسماء المكرسة أو نندرج في مريدومهم أو تحقق لهم مكسبا ما يلقدهمها في ندواتهم.

صرحه الناقد تودوروف عن أن "الأدب في خطر" هي احتجاج ضد التعريب والإبهاام والعودة إلى الأدب الإنساني الذي تمثلته المدارس الكلاسيكية التي أعطت الإنسانية أمهات الإبداعات الأدبية والثقافية. ملحمة جلجامش والبيادة هوميروس والف ليلة وليلة ونجاح المتنبي والمعري ونجيب محفوظ ومعظم كتاب العالم ممن نالوا جوائز نوبل للآداب. من يتحمل مسؤولية هذا التردى في مستوى المهتم والتدقيق والتحليل للإبداع الثقافي الإنساني هم النقاد والكتاب على حد سواء.

من المتعذر تحديد المنسب في "الخطر على الأدب". النقد أم الإبداع الذي يلهث لإرضاء النقاد ويفرقهم في الحالة والنهيم إلى حد أن يصف أحدهم عملا أدبا بأن مصمومه جديد ولكن جعلته غير حديثة؟. هل يعني ما يقول فعلا؟ وما توصيف "الجملة الحديثة" أو "المعاصرة المتحددة"؟ هل يخلق الكاتب مجردات غير مسؤولة؟ ولماذا يطغى الشكل على المضمون حتى يضغرة تماما؟

إن أية دراسة نقدية تبدأ بمقدمة طويلة تعدد المدارس والمذاهب الحديثة. وتتضمن تسميات وأسماء ومصطلحات غريبة، حتى وناقدا لا يجيد لغة أجنبية ثم يفضل النص العربي عليها مع أن مهمته الأولى هي الاستنساخ فتجاوزنا المراحل ما قاله المتنبي "علي أن أقول وعلى أن أجي" أن أشرح". فصارت الموهلة "علي أن أهدى لأرضي البعد. وعلى المازي أن يفهم اشكاله الناف والمقدود" هاخطلط الأدوار وقل القراء وطغى الناقد في مؤتمراته وندواته. وبدأ يهرب ويقتصي وعلى جناب الإبداع شكلا ومضمونا.

هذه قضية مطروحة أمام المدعنين والمعاد العرب ليستصوبوا من سياقات أدبية عالية صدرت إليهم الحدائق ثم بدأت تحترق من عواقيها.

ويعد عبد الله رضوان واحداً من أعلام النقد العوسميو ثقافي في المشهد الأردني، انطلاقاً من استخدامه مفردات هذا المنهج النقدي، في قراءته للنصوص الإبداعية، ومحاولة تقييمه الأعمال الأدبية من وجهة اجتماعية وسياسية وثقافية. تشمل المضمون والشكل، والعلاقة بينهما.

ظلت الدراسات النقدية، التي تناولت نظرية الكتابة الروائية، وأساليب السرد وتقنياته والمكونات الداخلية للكتابة الروائية، كالنقد ومستوياتها، والزمن المتميز وأشكال السرد وعلاقته بالزمن، والشبكة السرية وبناء الشخصية، وعلاقة الوصف بالسرد، والمنظورات الرؤيوية والقيمية والتميمية. تقدم منظورها الروائي والنقدي والسيمولوجي، واللساني حول أهم مكونات الرواية الجديدة، من خلال منهج ومنظور نقدي وصفي واحد، يسود العمل الأدبي كله. وظهرت مناهج حديثة، مع تطور عملية القراءة والتلقي والتأويل، حيث استفاد منها الناقد عبد الله رضوان، في طرح إشكالية النص الروائي وتجلياته، وفحص مظاهره التعبيرية، والبنوية والتركيبية والفنية، والكشف عن مستوياته البؤرية، وتشكيل العلاقات بين شخصياته، ووجهات النظر والرؤى، التي تنعكس على مستوى تشكيل الفضاء الواقعي والتخييلي.

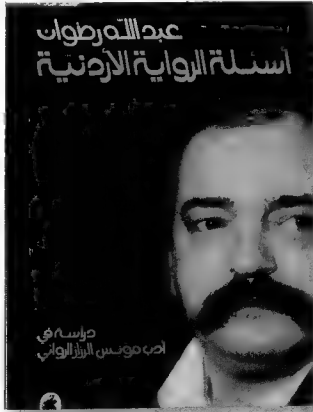
غالباً ما يعيل الناقد لخلق مجموعة من الإجراءات الاستطلاعية والتميمية، التي تظل شائعة إلى هذا المنهج النقدي الثقافي. والولوج إلى عالمه الداخلي، المحمل برموز ومكونات ودلالات ورؤى، والاعتماد على مناهج العلوم الإنشائية الأخرى، وكشف وفاتها ومنهجها ومعمولاتها اللفظية خارج النطاق الأدبي، ثم المداخل والاتجاهات النقدية التي تتمتع على نظريات علم الاجتماع اللغوي، الذي تمطه أفكار ونظريات المنهج

عبد الله رضوان والنقد العوسميو ثقافي قراءة شفرات النصوص المؤسسية

د. مفناري بعلبي *

اهتمام أنصار التوجه العوسميو نقدي ثقافي في الدراسة الأدبية، بالربط بين النص والسياق، بحجة أن النص أقوال،

تعبير عن مصالح وأغراض اجتماعية وثقافية وحضارية، من حيث قيمة المبادلة. وهو ما حدا بهم أن يهتموا بوصف الإنتاج الأدبي وتفسيره في سياقه اللغوي الجمالي الثقافي الاجتماعي، حين يزاوجون بينها، ويسعون إلى إيجاد طريقة الربط بين بنية النص وبينية الثقافة.



النقدي الثقافي.

كما كان لكتابات العالم الاجتماعي لوسيان غولدمان، وجورج لوكاش، وكلود دوشيه، وجاك دوبا، وبيرزما، وميخائيل باختن، وجوليا كريستيفا، أثرها الكبير في إثراء جوانب عديدة من تجربة عبد الله رضوان، في قرأته للنصوص الأدبية والروائية على وجه الخصوص. الذي تؤكد صلة المنتج الأدبي بعولفه ومجتمعه وعالمه، كما استفاد من اتجاهات السيميولوجيين وعلوم اللسانيات، التي تدعو أيضا إلى تضافر المنظورات والمقاربات الخارجية والداخلية، والسوسيولوجية والأدبية والسردية والشعرية والتعبية والتوصيفية، مما، والسعي لكشف عن أدبية هذه النصوص وشعريتها، وعواملها التكوينية ومرجعياتها وزيفها للعالم الذي أنتجها. وفي تحديد خصائص ومكونات الرواية الجديدة، ومستوياتها وبنائها، واستخلاص علاماتها، وبيان خصوصياتها، بما تتضمنه من مكونات الجنس الروائي القائم بذاته، بالاستناد إلى التفضيلات التي يفضيها هذا الجنس، بكونه يستمد حمولته المعرفية والمنهجية، وتوصيفه من السياق الدلالي والتعبير والجمالي، ومن أصول الحداثة الغربية وتشكيلاته، ويستفيد من الأشكال السردية العربية الكثيرة، دون تجاهل المقاربات والأنساق الثقافية والإيديولوجية، التي تسمى جميعها إلى لم شمل فضاءات وعوالم الكون الروائي، في إشكالية جديدة قادرة بدورها على التحول والتجدد، حيث تتلاقح وأفق الكتابة، التي تستوعب علاماته وشفراته، وأنساقه وسياقاته ومرجعياته وموجهاته الخارجية والداخلية، وتقرن نظرية نقدية ثقافية، تأخذ بعين الاعتبار خصوصية الرواية الدرية الجديدة.

برز شخصية الناقد الثقافي عند عبد الله رضوان، في مجمل أدواره ومساهماته الثقافية. فقد ساهم في الحياة الثقافية، من خلال عمله في أكثر من هيئة ثقافية: أمين الثقافة والإعلام والنشر لرابطة الكتاب الأردنيين، عضو في نادي أسرة القلم في الزرقاء، مقرر للجنة الشعر في مهرجان جرش، مشاركته في أسرة تحرير مجلة "أحبار

يواصل الناقد عبد الله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج الذي سلكه في إجازاته النقدية منذ باكورته الأولى

، حيث شغل منصب مدير تحريرها، وكذا كتابته لعدد من البرامج الثقافية لإذاعة عمان، وتقديمه لبرامج ثقافية من خلال التلفزيون الأردني، وهو عضو جمعية النقاد الأردنيين، ورئيس التحرير لـ "براعم عمان"، ومدير الدراسات والنشر لسوزنة الثقافة. ويعمل حاليا مديرا للدائرة الثقافية في أمانة عمان.

يواصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والتزاماته بالمنهج، الذي سلكه في إجازاته النقدية منذ باكورته الأولى، وهو المنهج السوسيولوجي الثقافي. ففي دراسته "الرائي، دراسات في سوسيولوجيا الرواية"، الدراسة المهمة والتي تقع على مشمولات النقد الثقافي الجديد، في مظهراته السوسيولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية، والاتجاهات ما بعد الحداثة، في نظريات القراءة والتأويل والتوليد، التي تفيد من كشوفات العصر المعرفي والثقافي، واللغوية والاجتماعية والنقدية، لفرض إيصال صوت النص، وجوهه الدلالي والتعبيري والإيحائي، والإشاري والصوتي والتركيبى إلى القارئ المتلقي.

عبد الله رضوان الناقد المثالي.. من أجل تعمير ثقافتنا

من هنا كانت المحاولة النقدية والجادة، والمتميزة للناقد عبد الله رضوان، التي تناولت البنى السردية وتقنيات الرواية، والقصة الأردنية والفلسطينية الحديثة. التي اهتمت بنظريات السرد والإفادة من الكشوفات

للمعرفة الإنسانية والثقافية، للصيغ المنهجية والإجرائية في العلوم اللسانية والإنسانية والاجتماعية التي تفيد منها. كانت أولى ممارساته النقدية، التي تتعد هذا المنحى موسومة بعنوان "النموذج وقضايا أخرى". يكثر المنهج السوسيولوجي من استعمال مفردة "النموذج / المعيار / النمط / البطل"، تعبيرا عن الوجهة والرؤية الاجتماعية في الرواية على الخصوص. انطلاقا من اعتبار جورج لوكاش أن الرواية ملحمة برجوازية، جاءت تقريبا للصراع الطبقي المدني، ولظهور التزمة القدرية. ومن زاوية هذه الرؤية،

يمال الناقد عبد الله رضوان ظهور فن القصة ".. ارتبط ظهوره بظهور البرجوازية طبقا صاعدة في أوروبا، فرضت حضورها وداخليتها، هذه الطبقة التي فرضت البطولة القدرية حالة مجتعية، تطلبت تعبيرا جديدا عن البطل الفرد، كما أنها وبما فرضته من أشكال لوقت الفراغ، وضرورة السرعة في إنجاز كل شيء، تطلبت مقابل ذلك شكلا جديدا، من التعبير الفني يخدم الرواية، ولكنه مغاير لها من حيث طول صفحاتها، وعدد الكلمات المستخدمة فيه" (١)

يتعمد علينا بداية، أن نقر بأن ما تحقق من تطور في مجال النظر الأدبي، قد أسهم في إعادة النظر في مفهوم الأدب، إضافة إلى ما عرفته المناهج السوسيولوجية من تزايد وتوسع شمل سوسيولوجيا الثقافة والمعرفة والثقفي والقراءة. وأنه على الدارس السوسيولوجي أن ينفرد في طريقتين متباينتين جدا: يستطيع أن يقرر ألا يفهم إلا بالانسان الخارجة عن النص الأدبي: موقف المؤلف داخل المجتمع، مجموع حقيق. ويستطيع أيضا من خلال تبنيه لمنظور متميز، أن ينظر إلى البنية النصية / أنها تتوسط البنى الاجتماعية / الثقافية، تتفتح عليها وتتمجها في نمطها الخاص، أي تحليل المجتمعات وتحولاته التاريخية داخل النص. وهي ضوء هذا التصور يقيم الناقد السوسيولوجي عبد الله رضوان، قصة (فراس الصلبي) لجمال أبي حمدان ".. لا أظنني أبالغ حين أقول، إن قصة فراس الصلبي، هي



أفضل القصص التي قدمها جمال أبو حمدان في مجموعته (أحزان كثيرة، وثلاثة غزلان)، وهذا راجع عندي إلى أنها القصة الوحيدة في المجموعة، التي تمتلك مضموناً ملتزماً، بحركة الإنسان وإصراره على التطور نحو الأفضل، بالإضافة إلى امتلاك القصة لعناصرها الفنية المتكاملة، فراس الصابي كمؤنح مستوحى، من مزيج من الحلم والواقع، يرفض الاستسلام على موقفه وعلى انتمائه الطبقي - المتعلق بالأرض". (٢)

يعد السوسيو نقد تنويجا لتقدم البحوث المهمة بالتحليل الاجتماعي والإيديولوجي للنصوص، وبهذا التوجه فإن السوسيو نقد، يفتح على ما أنجزه النقد الشكلي في مجال مقارنة النصوص الأدبية، لكن غايته وهديته أن يشهد استيراثية تعيد للنص الشكلي مضمونه الاجتماعي، يرى " جاك دويوا " أن اختيار طريق التفسير الاجتماعي للمادة الجمالية، ليس فقط اختيار طريقة من بين طرائق أخرى، ولكنه ينطلق من مفهوم خاص للعالم، ويترجم نصوراً خاصاً أيضاً لعلاقة الفن بالإنسان والتاريخ. (٣)

وعندما يدرس عبد الله رضوان الرمز في القصة القصيرة، فإنه يربط بين الرمز الاجتماعي والبنية الفنية، مقارنة من النقد الشكلي. " .. وللدراسة تحاول الإحاطة بجملة من الأعمال الرمزية، التي قدمها مبدعوننا في مجال القصة القصيرة، بحيث نستطيع عبر دراسة هذه الأعمال، الخروج بالنتائج الضرورية، لفهم مدى التطور الذي حدث في بنية القصة، وكذلك مدى الارتباط بين هذا التطور الفني، وبين حركة الواقع في تغيرها وتسامرها المستمر". (٤)

يعد " كلود دوشيه " أكثر الدارسين تبنياً لمصطلح السوسيو نقد، وأكثر توجهها نحو النص، حيث يرى أن مصطلح سوسيو نقد في معناه الضيق، يتجه أولاً نحو النص أخذاً بعين الاعتبار مفهوم الأدبية، ولكن كجزء مكمّل لتحليل سوسيو نصي، يضع في اعتباره أنه في الخصوبة الجمالية في حد ذاتها، يمكن البعد الفني للنصوص، وهذا يقتضي إعادة توجيهه التقصي

السوسيو تاريخي للخارج نحو الداخل، أي نحو التنظيم الداخلي للنصوص، من أنساق اشتغالها، وشبكات المعنى وتواترها، ومصادقة خطابات ومعارف غير متماثلة ضمنها، ومعرفة أو إنتاج فضاء متأزم، أين يصطدم المشروع المبدع، وباشغرات والنماذج السوسيو ثقافية، وبضغوطات الطلب الاجتماعي، وبالنصوص المؤسسية. ويؤكد على أن حقل السوسيو نقدي، هو حقل سوسيو لوجيا الكتابية، الجماعية والفردية، وكذلك حقل الشعرية الاجتماعية. كما أنه لا يهمل الإسهامات الموازية لدراسات السوسيو لوجيا، التي اهتمت بالكتاب والمثقفين، والأحداث الأدبية، من سوسيو لوجيا الثقافة وسوسيو لوجيا المعرفة، وسوسيو لوجيا القراءة أو الثقافي، وكذا سوسيو لوجيا الوسائل، التي تدرس خاصة الأجهزة وإجراءات البحث عن الشرعية. (٥)

يحاول الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، في دراسته " أسئلة الرواية الأردنية " دراسة في أدب مؤسس الرزاز الروائي " الالتزام بمنطلقات هذا المنهج، إذ يعلني من شأن المضمون، ويراه أساساً للتعبير والتحول، فإنه ينظر إلى العمل الروائي من جانب علاقته مع الواقع وتناقضاته، وتفاعله مع الظروف الموضوعي، وهو المجتمع. فهو يرمض مسيرة الرواية الأردنية للملتزمة، في إطار حركة المجتمع ومدى التزامها في هذه الحركة، وحملها المضامين الإيديولوجية المائدة في ذلك الوقت، مبرزاً دور المبدع في حركة الواقع، ومدى حمله هذا الواقع في

(إدع تفسير سبول، في روايته (أنت منذ اليوم، والكابوس)... نحن هنا لا نقصد القفز التاريخي على المحاولات الروائية السابقة، على هاتين الروايتين، باعتبارهما ليستا قفزتين في الهواء، وإنما تشيران إلى مسافة رئيسية، ألا وهي خصوصية الفعل الذاتي - التجاوز - للفنان، وبوره الفردي، مما يفند مزاعم العكس القوتوغرافي للواقع، باعتباره بنية تحتية؛ اقتصاد / سياسة / اجتماع / أدب، باعتباره بنية فوقية لصالح القدرة الذاتية للفنان، طبعاً مع عناصر الفهم العلمي للعلاقة بين الذاتي والموضوعي". (٦)

ينطلق " بيبير زيم " في محاولته لبناء سوسيو لوجيا للنص أو الكتابة من منظور، أن النص له مضمون قابل للإدراك، يمكن إبراز معناه الاجتماعي على المستوى الموضوعاني، يقتضي بتقسيم التحولات الموضوعانية للأدب في علاقتها بالتطور التاريخي، وهو ما تحاول سوسيو لوجيا النص، أن تقدم له إجابات من خلال ربطها للنص الأدبي بسياقه الاجتماعي والتاريخي، ووصفها للوضع والالتصامات الاجتماعية، كبنى لسانية. على الرغم من سعي زيم " لتطوير سوسيو لوجيا النص، عبر تحليله لنصوص روائية سارتر، وكافكا، وجهد، وموزيل، ومورافيا، وكامو، وغيرهم والتعامل مع ما طرحه من ظواهر كأشكاليات لسانية دلالية وتركيبية خطابية، واستقصائه لتطور هذه الظواهر، وتحولاتها الدلالية والخطابية من كاتب لآخر، فإنه يمتدح أن سوسيو لوجيا النص ليست نظرية متكاملة، يمكن تطبيقها على أي نص أدبي. (٧)

ومن هنا فإن عبد الله رضوان، عندما قدم قراءته للأعمال الروائية الأردنية، فإنه ظهر ناقدًا سوسيو نصانياً ثقافياً، يبحث عن صورة حركة المجتمع، من خلال الصورة الفنية للرواية، وانفتاح النص على مساحات اجتماعية ومعطيات وتحولات تاريخية واجتماعية، مزاجاً بين مختلف البنى التحتية والفكرية، يبرز ذلك في قراءته لرواية " متاهات الأعراب " في ناطحات السحاب، حيث تتجلى البنى السياسية، الاقتصادية، والإعلامية، والتفهيية،

يعيد السوسيو نقد تنويجا لتقدم البحوث المهمة بالتحليل الاجتماعي والأيدولوجي للنصوص



الشكل، هي الرؤية انتهجها عبد الله رضوان، ونظر إلى العمل من خلال زاويتها، حيث يتداخل الشكل بالمضمون، وتحمل البنية الفنية حركة المجتمع وحراك الواقع، "... وانظر لتنوع زوايا الرؤية لدى مبدعي القصص، ولتنوع مهاراتهم ووعيتهم في توظيف تقنيات القصص، ونظرا لأن أية بنية فنية، هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر، فإن تنوعا واضحا في أشكال هذه البنية، يظل أمرا مفروغا منه، بل ومطلوب دائما". (١١)

بحث "ميخائيل باخтин" في الأصول الاجتماعية والتاريخية للرؤية، انطلاقا من عنصرين: خلفية لسانية وتداولية، لا ترفض الأسس وتتركز على تصور فلسفي غيري، يتبنى مميزات التحليل التاريخي للمجتمع، وخلفية نقدية سيميائية تسائل النص الروائي، من منظور تشريح العلاقات الداخلية والخارجية، وفي أفاق تحليل سوسيوثقافي لأشكال التمييز الإيديولوجي، أقام ميخائيل باختين علاقة بين العالم الروائي والكرنفال، الذي ظهر وسط الثقافة الشعبية. لقد بين كيف لعب الكرنفال دورا أساسيا في تشكيل روايات، ومنها لخص الوحدات الثقافية والأسلوبية المكونة عادة لختلف أجزاء النص الروائي. (١٢)

من هنا فإن الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، عندما يقيم البنية السردية عند غالب علسا، فإنه يطرحها من خلال ربطها بحركة الواقع، ويضعها في دورها هي شاكلة حوارية باختين، بين هذه الحركة الخارجية المتمثلة في الواقع الاجتماعي والراهن السياسي، ومحمولات ودلالات البنية والخلفية الثقافية واللسانية، ومن خلال السياق اللغوي، تبرز الرؤية وينجلي الموقف، مشكلة ما يعرف بـ "المادال الموضوعي". يقول الناقد "... إذا انطلقنا من مقولة أن اللغة، هي العامل الأساسي والحاسم في بنية النص الفني، كما أنها تملك ارتباطا حاداً بالموقف الفكري / الإيديولوجي، الذي يتخذ النص من حياته، فإن تديسها المعجم اللغوي لقاص ما، يمكن أن يعطي



التوجه السوسيو ثقافي بصفة عامة، حول العلاقة "علامة / سياق"، التي يعبر عنها عادة بـ "نص / سياق"، أو "نسق لغوي / نسق اجتماعي / ثقافي". إن هؤلاء يدرسون النص في علاقته بالمساق الاجتماعي التاريخي الثقافي. وهذا راجع أساسا لاهتمامهم بطبيعة النص الثقافية؛ فهم يقصون المامل الفردي المؤلف / الكاتب من العملية الإبداعية، التي يرون أنها من صنع الفاعل الاجتماعي، يلتقي في ذلك أصحاب نظرية الانكماش، والتناميون وعلى رأسهم ميخائيل باختين وجوليا كريستيفا، هذان الأخيران اللذان عدلا في مفهوم الانكماش، حيث ذهبوا إلى الاجتماعي الثقافي، لا ينمكس بصورة آلية هي النص الأدبي، بل يعاد تشكيله فيه عن طريق وساطة اللغة. ويتبهم هذان الكاتبان كما يلاحظ بيير زيماء، إلى حد اعتبار بعض أنواع النصوص، مثل النص السردية تقاصا، انطلاقا من التصور الذي يريان بوجوده أن المساق الاجتماعي، الذي يطلق منه كل نص، هو نتيجة لتطافر المجموعات اللغوية. وهو ما يجعل من هذا السياق ذاته نصوصا، بحيث لا يبقى على الفاعل الفردي، ذاك الذي يسمى "المؤلف" سوى قراءتها وتديسها. (١٣)

إن هذه الرؤية لسور البنية /

والجسمية، والرواية في بعدها الآخر، تبين مظاهر التجمع بأشكاله. "... وهي أداته المجمع القمعي السائد حاليا وتاريخيا، والذي تعرض له الإنسان العربي، منذ تواجده الإنساني حتى الراهن، بحيث أن الرواية تبدو وكأنها رواية التناقض والصراع؛ داخلها وخارجها، أي داخل وصي أبطالها، وفي الواقع الموضوعي، الذي يشكل مرجعيتها التاريخية والاجتماعية". (١٤)

والنقد السوسيو ثقافي، وهو بالإضافة إلى تأليفه بين المقاربة الجدلية النظرية النقدية، وبعض النظريات السيميائية في دراسته النص الروائي للإشكاليات الاجتماعية والوجودية كإشكاليات لسانية. والملاحظ هنا - كما يرى زيماء - أنه منذ الثورات البرجوازية الكبرى، كان أصحاب الإيديولوجيات، يقومون بربود أفعال على هذا الفموض المتنامي، بإبداع أساطير رمزية مثوية سياسية / دينية / جمالية، توظف في تمثيل الضاميين، ولكنها لا تسمى إلى تكريس نظام القيم وجعله أكثر ثباتا. وفي هذا السياق جاءت دراسة الناقد عبد الله رضوان، الموسومة بعنوان "البنية السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة"، في قسمين: الأول ينصب على البنية السردية، والثاني بمثابة دراسة تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية. والجامع بين الدراستين "وحدة النهج النقدي السوسيو بنويي ثقافي"، حيث يأخذ النص في الانطلاق عن المكونات الخارجية، ويتشغل بمنجز النص الداخلي، يقول الناقد عبد الله رضوان "... وأود هنا أن أؤكد، أن هذه التقنيات، هي مجرد وسائل يلجأ إليها المبدع، لخلق الشكل الفني الذي يريد. أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية - سياسية لها، وإنما تحي قيمتها من كيفية توظيفها، لتحمل خطاب المبدع عبر حمل وصي ورؤية الشخصيات، التي يظنها المبدع في قسمه، كما أن حسن استخدامها واتقان التعامل معها، هو الذي يجعل المبدع قاصا". (١٥)

تتمحور الممارسة النقدية عند أنصار

التفكير، لا تعترف إلا بالتقابلات والافتراقات الخالصة القيم الإيجابية والسلبية، الحياة والموت، الخير والشر، الصدق والكذب، تتقابل هذه القيم بدون أية وساطة ممكنة " البطل يقابله الخائن، الخير يقابله الشر، الواجب الحربي وحُب القلب، تتابع هذه الأقطاب في عدام غير قابل للمصالحة من البداية إلى النهاية.

وعندما يقرأ عبد الله رضوان هذه الإبداعات، التي تريد أن تقدم نفسها، فإنه يربطها بحركة الواقع، التي تتطلب المقاومة والنضال، وهي المقابل فإنه عندما يحكم على مجموعة قصصية بالفشل، فإنه يحكم عليها بسبب مفارقة حركة الواقع على طريقة " جوليا كريستيفا "، بحصر التقابلات والافتراقات الخالصة القيم

الإيجابية والسلبية. يقول: " ولكن أكبر المفارقات التي يقع فيها العبيس، أحياناً، وهي كبره ليس بكها، ولكن بجهمها، ومذلولاتها، ذلك أن العبيس لا يابه كثيراً لواقعته المضموني، أو لنقل إنه أحياناً يلغي الفارق بين الواقعيين الموضوعي والفني، فهي قصة (الدوايمة) وجود المنفى مسألة ضرورية، لا تكتمل الحدث حتى يعمق شخصية حامد الذيب ولكن أن يكون المنفى معددا موضوعيا، في الواقع القائم باسم الكرك فهو خط ليس بالبسيط ونستغرب من العبيس الكوا فيه، فالواقع الموضوعي ليس مكانا فقط بقدر ما هو علاقات " (١٦)

أسئلة النقد والتشكيال.. قراءة سورس ثقافية للرواية العربية

يوصل الناقد عبدالله رضوان تطبيقاته والقرائنه بالمنهج، الذي سلكه في إجراءات النقدية منذ باكوره الأولى، وهو النهج السوسيو ثقافي. ففي دراسته " الرائي، دراسات في سوسولوجيا الرواية "، الدراسة الهامة والتي تقع على شمولات النقد الثقافي الجديد، في مظهراته السوسولوجية والإيديولوجية، والتاريخية والحضارية، والاتجاهات ما بعد الحداثة، في



الخطاب السري، على جل مستوياته ومحايثاته، ومختلف زوايا ومرايا النظر. والناقد يترك في دراسته التطبيقية النصوص تتحاور. إذ يصرح نفسه في استخدام هذا المنهج، في محاوره مجموعة جمال أبي حمدان: "... والمخرج الوحيد الذي أراه مناقشة هذه المجموعة / مجموعة جمال أبي حمدان، ودراستها، هو أن نتركها تقدم نفسها، لنرى ماذا تود أن تعطينا الذي نريده، إنها محاوره اختراق العمل، من داخله لفهمه ومناقشته، مع الحفاظ على الخط العام في إصدار الحكم، وهو محاولة الالتزام بالمنهج الواقعي في الحكم، هذا المنهج الذي أراه المرجع الأول والأخير، لإبراز مدى نجاح العمل أو عدمه " (١٥)

وتقترح " جوليا كريستيفا " مقارنة جديدة، يمكن اعتمادها لتفسير الروايات المعاصرة: مفهوم الافتراق / عدم الافتراق. كيف تقيم علاقة وظيفية ومنهجية بين مفهوم الافتراق / عدم الافتراق، ومفهوم الاحتفال الكرنفالي؟

درست كريستيفا بنية الملحمة في إطار ثقافة يهيمن عليها التفكير الرمزي. إن هذه الثقافة القائمة على

مؤشرا هوبا، على وجهات نظر ووعي المبدع، ولو طبقنا ذلك على بعض قصص مبدعنا (أحمد عودة)، فإننا وفيما يتعلق بادلوجة المبدع، نلتقي بموقفين: أولهما: يضم معجما لغويا خاصا بالشخصيات السلبية، التي تقف ضد الحياة، هي شخصيات غنية في الغالب، من أهم مفردات هذا المعجم (الفرح، العطور، الأزهار) وثانيهما: يضم معجما لغويا يبدو لصيقا بالشخصيات المسحوقة الطيبة، وهي فقيرة في الغالب، ومن مفرداتها هذا المعجم (الحزن، البؤس، الأرض). (١٧)

يشهد الاهتمام الكبير المتزايد، الذي يوليه النقد، ودارسو الأدب للمدرسة الباخيتية، إلى درجة أن أحد أهم النقاد المعاصرين، أو الأكثر شهرة، وهو توروبوف، قد

أطلق على الاتجاه النقدي الذي ارتضاه لنفسه حديثاً، بعد أن ملغ من عمره دهره في الدراسات الحياتية، اسم " النقد الحواري ". وقد خصص باخيتين العديد من بحوثه لدراسة، تجلي التفاعل اللغوي أو ما أسماه بالحوارية في العديد من أشكال الخطاب: لكنه ركز جل اهتماماته على الخطاب الروائي، ربما لأن الحوارية تظهر في هذا الخطاب بوضوح أكبر، إذا ما قارناه بأشكال أدبية أخرى، تتمثل هذه الخصوية في كون الخطاب الروائي، ظاهرة متعددة الأسلوب، متعددة النماذج، متعددة الأصوات، إن الوجود الحقيقي للغة / الأسلوب، والتفاعل اللغوي يعتبر ظاهرة اجتماعية ثقافية، هذا التفاعل اللغوي يشغل اشتغالا خاصا بصيب أنواع الخطاب. (١٨)

لله من الواضح في هذه المنجزات التطبيقية، التي يمارسها عبد الله رضوان، تؤكد على مدى تعمق الناقد، في صلب أعضالات ومناظير النقد السوسيو لغوي الثقافي، وفي جوهره الرؤيا وقلب النجز الثقافي الاجتماعي. بحوارية مستأنسة بحوارية " باخيتين "، متعددة الأصوات، ذات تفاعل لغوي عال، وخصوية وخبرة في استثمار



نظريات القراءة والتأويل والتوليد، التي تقيد من كشافات العصر المعرفية والثقافية، والمخفية والاجتماعية والتقديرية، لفرض إصلاص صوت النص، وجوهره الدلالي والتعبيري والإيجالي، والإشاري والصوتي والتركيبي إلى القارئ المتلقي.

يؤكد الناقد على أهمية مسألة دراسة الرواية العربية الحديثة، التي عكست الصورة النفسية للإنسان العربي، وما يضطرب في نفسه من آمال وأحلام، وما يضطرب فيها من خيالات أمل ونزوات يأس، حملت هوم الإنسان العربي، ومشكلاته النفسية والاجتماعية والثقافية، ولذلك فإن هذه الدراسة حاولت أن تستجلي أنماطاً ونماذج من شرائح وصور المجتمع العربي، كما ينطلق الناقد من حيوات المنهج الاجتماعي، على اعتبار أن الرواية النص الفنون الأدبية بالمجتمع، بل إنها الفن الوحيد صوره ذاته، متمثلة ومتكسكة داخل النص الروائي، إن هذه الرؤية هي تمثل الرواية لصور المجتمع والواقع، وانسحابها على مشمولات السيرة التاريخية، مستلهما رؤية نظري "سوسولوجيا الأدب" من إرنست فيشر، إلى جورج لوكاش ولوسيان غولدمان، يصير الناقد باستنائه واستفادته من .. منجزات علم الاجتماع، كما جاء في أدبيات لوكاش ولوسيان غولدمان، (١٧)

وانطلاقاً من هذا التصور فإن الناقد عبد الله رضوان، انماز باستخدامه لمعطيات النقد السوسولوجي، في ممارسته النقدية، واعتماده وحدات ومفردات هذا المنهج، والإحالات المرجعية في تطبيقاته، كما جاءت عند منظري المنهج، نجده يبعث في تجليات الرواية الأردنية، من وجهة اجتماعية، يقرأ ويشرح ويحلل تحولات المجتمع الاجتماعية والاقتصادية، واندماجها على عوالم الرواية، على اعتبار أن الأدب مرآة عاكسة للمجتمع، بل تحاول هذه القراءات أن تستبدل مفهوم المنهج وإشكالاته، باستخدام الأدوات والأساليب الإجرائية، لتحقيق نقد يركز على الجانب التطبيقي، منه أكثر من الجانب النظري، وتوقف كتابات ونظريات لوكاش ولوسيان

غولدمان، اللذين يمثلان علم اجتماع الإبداع الفني في الأدب والنقد، وكذا الاستفادة من حوارية باحثين، للخروج بالفقد حصلة من التوازن الذاتي والموضوعي، بين المنظورات الخارجية والداخلية في علاقة حوارية متجددة ومتواصلة، وانطلاقاً من هذه الرؤية مهمة الإبداع، فإنه يمرض نماذج من الرواية، تسرد واقعا نواقع مقطعة من أوساط الريف، ومن شرائح المدينة، ومن مجتمع المخيم. " .. وهكذا يمكن الوصول إلى استنتاج أولي، يقول: إن متنامية تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية الأردنية، هو أمر يمكن تلسمه بمصاديقه ووعي عالين، مع اختلاف الراوي والاجتهادات، مما يبقى النص الروائي مندمجاً، مع تحولات المجتمع المحلي، في علاقاته ومفرداته المتعددة. (١٨)

يقراً عبد الله رضوان روايات مؤنس الرزاز، ومحمود عيسى موسى، وكذا غسان كنفاني، بمنظار الجمالي / الواقعي، وقف الناقد عند الرؤية الشمولية وأسطرة الواقع، حين يجعله الروائي مكاناً لالتقاء الماضي والحاضر، عبر حضور مبدأ التقابول السردية بين الشخصيات، وربطها بالتجربة الواقعية والتخييلية من خلال رصد رواية (جنثن بنتش) لمحمود عيسى موسى، ويبدو فيها الاهتمام بكل التفاصيل، الدالة على الوجود والعمود والسلوك والبطولة، التي تكون لها أدوار فاعلة، في مجرى الأحداث، من خلال عبقرية الإنسان والمكن والأبعاد الميثولوجية داخل النص. كما حفل النص بتعدد

**الأدب الواقعي في
نظر الناقد هو
الأدب الذي يصور
البطل الإيجابي،
وهي رؤية لا
تبتعد كثيراً عن
رؤية لوكاش
وغولدمان**

التناصات التاريخية، والأغاني الشعبية أو عدد من الافتباسات، من كتب وحكايا وروايات تاريخية أو الموروث الشعبي، التي جرى توظيفها في النص، فصارت جزءاً من بنيتها الفنية، ومياريته التشكيلية والفنية. (١٩)

وتوقف الناقد عند رواية غسان كنفاني المتميزة (أم سعد) التي جاءت محققة لشرط الخلود الأدبي، عبر تجلياتها الإبداعية، وعبر قدراتها الفاعلة على التقاط الجوهر الإنساني من جهة أخرى، وعبر بنية سردية أساسية، تتصور حولها الرواية، والمزاجية بين زمانين، زمن الراوي والثبات السلمي في رسالته ودوره، وزمن السرد المراقب لما يدور، والنقل له من حيز الواقع إلى حيز الفن، ثم زمن بطولة الرواية الأتموزج (أم سعد) ، الذي يعيد خلاله حركة بقاء فعل التعبير والخلق في الواقع، وتحويلها من الهزيمة / الموت إلى حالة الفعل / النضال للوصول إلى الزمن الإنساني، زمن الوطن. وقد تعطل التخلي الإبداعي في رواية (أم سعد) على أكثر من صعيد، منها زمن الرواية وزمن الحكيم، وزمن التواصل، متقدمة بلغة استراتيجيات سردية، متقدمة بلغة بسيطة وجعيلة معاً، وبناء الشخصيات والعاشق البطل التموذج. (٢٠)

فالأدب الواقعي في نظر الناقد، هو الأدب الذي يصور البطل الإيجابي، وهي رؤية لا تبتعد كثيراً عن رؤية لوكاش وغولدمان، هذه الرؤية تجلّي من خلال التشكيل الخلاق والوعي بالواقع، يعبر في طباقه، مصوراً البطل الثوري في صموده وهبوطه، وتماهي الذات المتضخمة / البطولة الفردية، مع الآخر / البطولة الجماعية، من صناعة الحدث الجلل وصناعة الصلار والتاريخ، عبر الصراع الدرامي مع الزمان واليوم، وفجائع الواقع، وفي الصراع مع الزمان وتحولات المكان. بهذه الرؤية الشاملة يقرأ الناقد مختلف الصراعات، وتجسدها في حركة الواقع الفلسطيني، ولورته ونضج إبداعاته الفنية، التي تتناغم مع البطولة والنضال. " .. وهكذا تظل رواية أم سعد على قصرها، الرواية المتميزة، في تجربة النضال الفلسطينية، إنها

رئيسية هي القصص.

نلاحظ لدى النقاد اهتماماً زائداً، بمراجعة تقنيات القصص كما وردت في المنجز القصصية التسوي الأورني، وذلك في محاولة مقصودة وبواعية لإبراز هذا المنجز، الذي ما زلنا نتعامل معه، حتى على المستوى الأدبي، باعتباره تابعاً، ولاحقاً لمنجز الذكوري، ولأنه يعمل في أجزاء كبيرة منه على الأقل، رؤية الأورنية، فيما يمثل بروز روح نسوية منافية، ومشاكلة للسائد اجتماع- أدبي.

يلاحظ استفاضة الناقد الثقافي بشكوك زهيم، من منجزات علم اجتماع الأدب، كما جاء في أدبيات لوكاتش، ولويسيان غولدسمان، وكلود دوشية، وبيير زيماء، وميخائيل باختين، جوليا كريستيفا، وذلك لأن الرواية تحتوي على عدة مستويات، وتحمل عدة أشكال للقراءة، كان الهدف ينسب أسامها، على استغناء تجليات الواقع الاجتماعي في الرواية العربية، مما تتطلب تمييزاً على البعد الإجمالي التحليلي، وليس على البعد النظري التأسيسي، وإن ظل البعد الجمالي يداً مهماً من أبعاد الدراسات التطبيقية.

ركز الناقد في منهجه السوسيو ثقافي، على إبراز المواقف السياسية / الإيديولوجية، هذه المواقف التي تحمل الجزء الأوفر من تجربة السيري / الميثاق للمؤلف / الكاتب، لذلك أكثر من استخدام الضمير المتكلم، أو اختياره بطلاً متفقا حيناً آخر، فإن الروايات تؤكد بذلك موقفاً سياسياً / إيديولوجياً صاحب النص ذاته، ويظهر هاجس الفكر القومي المركز الإيجابي، من خلال شاعة البطل بصلاحية، بل وضرورة هذا الفكر. كما تقدم الإدانة لهذا الفكر في الوقت ذاته، أو إدانة السلوك السياسي المرتبط به، إما بصورة مباشرة، عن طريق تحميل هذا الفكر الكثير من نتائج الواقع السياسي المرعب، أو تدوين البطل مقلوباً لا يحق أي نتيجة.

حاول الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، إبراز صورة البطل

استيعاب كل البنى الفنية، بأشكالها المحددة والبسيطة، إنها تستوعب مختلف التجارب، حتى تصل إلى إلى لا مقبولة ومناقزة (كاهكا) لماذا ؟ لأن كاهكا كان مرتبطاً بواقعه، وقادراً على فهمه واستيعابه. أما هنا فالواقع مقلوب منه منسوب من أسامه، وهذا بدوره موقف إيديولوجي، من الكاتب ضد كل ما يجري، في المدينة تجاه قوى الموت، هذا بدون موقف اللا موقف، وهو إيديولوجي يصنعه مع الطرف التقضي، المعادي للإنسان وتقدمه . (٢٢)

الانتماء إلى منجز الناقد عبد الله رضوان السوسيوثقافي

انتهجت جل دراسات الناقد السوسيو ثقافي " عبد الله رضوان " على تقنيات القصص في التجربة القصصية الأورنية، متطلقاً من كون القصة / الرواية نظاماً، وبنية، وقولاً لغوياً أساساً، كما أنها رؤية للمجتمع والجماعة. يؤكد الناقد على أن التقنيات مجرد وسائل، يلجأ إليها لخلق الشكل الفني، أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها، وقيمته تبرز من كيفية توظيفها لحمل خطاب المبدع، عبر حمل وعي ورؤية الشخصيات، التي يخلقها المبدع في قصصه. ونظراً لتنوع زوايا الرؤية لدى مبدعي القصص، ولتنوع مهاراتهم وعيهم في توظيف تقنيات القصص، ونظراً لأن أية بنية فنية، هي في النتيجة بنية اجتماعية بشكل أو بآخر. وضع الناقد منهجية وخطاطة رئيسية في قراءة نصوصه، وهي غالباً تشمل: المرد، أشكاله، أزماته، مستوياته، الحوار، الوصف، الاندماج، المونولوج، وأخيراً اللغة باعتبارها أداة

يؤكد الناقد على أن التقنيات مجرد وسائل يلجأ إليها لخلق الشكل الفني، أي أنها بذاتها حيادية لا قيمة اجتماعية سياسية لها

التنوع الإبداعي لمجمل التجربة النصائية الفلسطينية، في حياة ضباب كنفاني مبدعاً وإسماعيل، هي رواية متعازلة إلى الحياة، إلى التاريخ في تجده، فالثورة في لحظة الإبداع، قد تكون بدأت مسارها الصحيح، أما العود الياس الذي رآه الكاتب في بداية العمل، فقد أقفلت أم سعد المشهد به قائلة: برعمت، برعمت . (٢١)

ويقار الناقد السوسيو ثقافي عبد الله رضوان، بعض أعمال الطاهر وطار من الجزائر (اللاز، وعريس بقل)، فينظر إلى الأولى من زاوية كونها " ملحمة شعبية "، والثانية في نظر الناقد، تمثل " استعالة الاتصال "، بالنظر إلى كون الطاهر وطار، روائياً ملتزماً وصاحب أدب " تيشيري ورسالي "، وأنه أدب الثورة الجزائرية. وفي قراءته لرواية (الوباء) لهاني الراهب، يصدر من حيثيات عالم الجمال الروسي - بيلتسكي " يتناول الأبنية الشكلية، والبدالات الثقافية والإيديولوجية والاجتماعية، والملاقة بين الشكل والمضمون، بقراءة سوسيو نصائية، يقول: .. الوباء إذن عمل يستند إلى واقع اجتماعي / جغرافي / مديني، يقول واقعه، يشهد عليه، ويدينه، الوباء، مرض اسمه الدولة، فيسيطرته وقمها ولا إنسانيتها، إن فصل الشكل عن المضمون، معناه القضاء على الشكل إياه. هذه المقولة العامة تجد تمثلاً قاسماً في العمل، فليس عيباً، أن جاءت الرواية متخذة نسفاً ريعاً في البناء " . (٢٢)



يوصل الناقد عبد الله رضوان " متابعاته " ومقارباته السوسيوثقافية، في قراءته لرواية (الفشاق) لرشاد شالور، التي يرى فيها أنها نقل فوتوغرافي لمجتمع المخيمات، مع التركيز على العمل الشوري في هذه المخيمات، ويقار رواية حميدة نمنع من يجرد على الشوق "، يحلل الرواية من وجهة نظر سياسية، وتركيزها على حالة الاغتراب في أي بلد مثل باريس . كما يشير الناقد إلى عناصر أولية من الواقعية الغرائبية والفانتازيا تضمنها رواية مثل رواية إلياس خوري " أبواب المدينة "، فيقول: " الواقعية مدرسة أدبية شاملة، قادرة على

وحوال الناقد استعلاء تيار الرواية الواقعية التسجيلية. ولعل هذا بعد أساسي في منهجه، يتمثل في الواقع البيئي للرواية، الذي يشمل المكان والمجتمع؛ فظاهرة الأولى تكون القرية الأردنية، ضمن لحظة تاريخية، أبرز الناقد الموسوي ثقافي لدى الروائي الأردني، الذي حاول انتقاء القرية لما فيها من عناصر التحول والانتقال، من مرحلة حضارية إلى مرحلة حضارية مختلفة ميداناً لعمل رواثي، حقق درجة لا بأس بها من شروط الرواية الفنية. ولذا يمكن القول أن الناقد استطاع في محاولته إنجاز صورة "بانورامية" روائية لشخصية الريف الأردني بعناصرها التقليدية والمتوارثة، ملامسة أعتاب حضارية، حققت للمجتمع نقلة نوعية؛ فكرياً وثقافياً واقتصادياً واجتماعياً.

♦ كاتب ونالغ من الجزائر

باتجاهات حدائية شكلية، غير قلقة بمستجدات الواقع وهموم. ويعيداً عن رواية الشخصية، وفي الحالتين، فإن الرواية الحدائية / الشكلانية، لا تتيجان إمكانية ولادة أو تشكل البطل التراجيدي.

ونخلص أيضاً في منهج الناقد الموسوي ثقافي عبد الله رضوان، اجلاء لظاهرة التواصل الشكلي الروائي مع التراث، عبر عدداً من أدواته الموروثة، وكذا المرجعيات التراثية، كاستخدام الموروث الشعبي باعتباره تقنية سردية، وتجليات الواقع المعيش، السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وإنقاذ هذا الواقع أحياناً، نحو خرابه وتراجعه المتواصل سياسياً واجتماعياً، وعدم قدرة هذا الواقع على التعامل موضوعياً، مع التحديات الراهنة، وإدعاء القدرة لدى الأبطال، بدا مجرد ادعاء العطل الحضاري ولا يمسوغة أو يبرره.

التراجيدي في الأعمال الروائية. هذا البطل الذي يظل مصراً على مواقفه دون تراجع، مع معرفته المسبقة بأنه ذاهب إلى نهايته، إلى موته، دون القدرة على تحقيق أهدافه، إنه جماع مبادئ ورؤى شمولية، غالباً ما تتناقض مع الوقائع اليومية، باعتبارها متصارعة مع تلك الرؤى والمبادئ، أو على الأقل متناقضة معها. ومع ذلك، فإن البطل التراجيدي يظل مصراً على قناعاته، وعلى مواقفه، وعلى شمولية رؤاه، على اعتبار أن الخطأ في نظام الوقائع اليومية نفسه، وليس في المبادئ والأهداف، التي يسعى البطل التراجيدي إلى تحقيقها.

ومع أن البطل التراجيدي، أصبح نادر الوجود في الرواية المعربية، استثناء لبعض الروايات، فإن البطل التراجيدي قد تراجع كلياً، في ظل نهج الرواية العربية الحديثة، إلى مقاربة الواقع والتعامل مع وهموم وقضاياها، ضمن نظرية العكس الخلاق للواقع، أو أنها

المصادر والمراجع والروايات

- (١) - عبد الله رضوان المودج وقصداً أخرى رابطة الكتب الأردنية، عمان - ١٩٨٣، ص ٩
- (٢) - عبد الله رضوان المودج وقصداً أخرى، ص ٦٧-٦٥
- (٣) - جاك ديوا وآخرون، نحو نقد أدبي موسيوي، ترجمة فكري الشير، صحن كتب السيوة لتكويبة والنقد مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - ١٩٨٢، ص ٧٥
- (٤) - عبد الله رضوان المودج وقصداً أخرى، ص ٨٩
- (٥) - حمادي بعلبي، صفات جديدة لسند التقى وساحة علوم الإنسانية، مجلة عالم التربية، العدد ١٦ - ٢٠١٥، ص ٢٢٨
- (٦) - عبد الله رضوان أسئلة الرواية الأردنية، ورقة التفتة، عمان - ١٩٩١، ص ٦٥
- (٧) - بير رعا، نحو موسيولوجيا للنص الأدبي، ترجمة عدل بلحس، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد ٥، ١٩٨٩، ص ٧٩
- (٨) - عبد الله رضوان أسئلة الرواية الأردنية، ص ١٤٩
- (٩) - بير زجا، النقد الاجتماعي، ترجمة عبد لقي، دار الفكر للدراسات، القاهرة - ١٩٩١، ص ٨
- (١٠) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٩
- (١١) - ميخائيل باحتي، الماركسية ونسعة اللغة، ترجمة محمد الكري، رعي العبد، دار نوبل للنشر - ١٩٨٦، ص ٥٥
- (١٢) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٧٥
- (١٣) - ميخائيل باحتي، الماركسية ونسعة اللغة، مرجع سابق، ص ٦١
- (١٤) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٨٧
- (١٥) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٨٥
- (١٦) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات تطبيقية في القصة القصيرة، ص ٨٥
- (١٧) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، وزارة الثقافة، عمان - ١٩٩٩، ص ٥
- (١٨) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ٢٩
- (١٩) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ٢٥
- (٢٠) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ١٧
- (٢١) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ١٨
- (٢٢) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ١٧٢
- (٢٣) - عبد الله رضوان، التي السردية، دراسات في موسيولوجيا الرواية العربية، ص ٢١٨



المصطفى

الظروف السياسية وأثرها في أدب نجيب محفوظ

د. نواز سمارة

١- الظروف السياسية

يبدو أنَّ الواقع العربي المعاصر الذي شهد سلسلة من الهزات والاضطرابات، وبات المواطن المعاصر عاجزاً عن استيعابه أو تفهيمه قد دفع بالأديب نجيب محفوظ إلى الإنحياز بفنه إلى تعاطل واقعه تمهلاً هدفه إيجاد صيغة واقعية مباشرة لتحليل الأحداث ودراستها، لذا فقد شعر بأنَّ واقعاً كالواقع الذي يعيش فيه يحتاج إلى أداة جديدة تمثل على الأقل الجانب النفسي المضطرب، الذي سماه "غير المعقول بعد ١٩٦٧" (١)، وكانت الأسطورة الأداة المفضلة بكثير من الغيبات والجدليات والتمهيزات القادرة على تمثيل واقع وصفه محفوظ بالجنون عندما قال: "إنَّنا نعيش في الوطن العربي الآن فترة جنون، فإنَّنا لا نتصور مطلقاً ما يحدث، وخيالي عاجز عن تصوُّر هذا الشقاق والخلاف والتنازع، إنَّنا نعيش بالتأكيد فترة جنون" (٢).

وتصوير هضاب اجتماعية وسياسية هي واقع يكاد يرقى إلى مرتبة الجنون يحتاج إلى الأساطير التي تخضع لمنطق يقترب من الجنون (٣).

ويبدو أنَّ للمصطفى التاريخي فضلاً عن البيئي لانطلاقه نجيب الإبداعية ساهما في توجيهه الأسطوري في الرواية، فقد بدأ التأليف الروائي في فترة كانت مصر

فيها تتوقَّع بالمشاعر الوطنية، وفيها دعوة إلى إعادة الأجداد الفرعوني، فقرأ نجيب تاريخ مصر الفرعوني، وقرَّر أن يكرِّس حياته لكتابة تاريخ مصر الفرعوني بشكل روائي (٤).

وقرار كهذا وإن كان إنشائيّاً غير مدروس، ولم يُحقَّق كاملاً، إلَّا أنَّه جعله يكتب على دراسة العصر الفرعوني، الذي لا يمكن أن يفهم دون دراسة أساطيره وفكره الميثولوجي، الذي يشكِّل المشهد الثقافي والفكري بل والمادي والديني في تلك الحقبة، وأطَّلَعَ كهذا قد زوَّد محفوظ بمعلومات أسطورية كثيرة، وشحنه بالرمز الميثولوجي، ووجهه إلى هذا البعد في رواياته لا سيما أنَّه اعتمد على المشهد الفكري الثقافي، وقد استطاع أن يقدِّم تلك الأسطورة بمعد واقعي يعكس ظروف مصر إبَّان كتابته لرواياته الثلاث الأولى، وفي معرض ذلك يقول نجيب: "استوحيت رواية (زادويش) (وعيث الأقدار) من أسطوريين، أمَّا (كفاح طيبة) فكانت انكساراً للظروف التي تمرُّ بها مصر وقتئذٍ" (٥).

ولعلَّ تشابه بعض الظروف مع التحقُّق على كلمة تشابه، إذ هناك خصوصية في المرحلة والتجربة والوعي والتلقُّن، تجعل الأديب يلجأ إلى استحضار الأسطورة،

ومن ثم استثمارها ضمن بنيتها الأولى، أو إعادة تفكيكها، ومن ثم تركيبها ضمن بنية جديدة تحيل إلى الأولى، مع تمرير رموز جديدة، وهذا ما يذهب إليه يونغ مؤكداً أنَّ الانكسارات مسبوكة من خلق أساطير حديثة، "ف عندما يقوم أحدهم بعكس صورة الشيطان على أحد أُنْداده، فذلك لأنَّ هذا الكائن فيه شيء ما دعاه إلى هذا الانكسار" (٦)، وإن كان هذا هو رأي يونغ في تحليل التكوُّن الأسطوري، فإنَّنا نستطيع أن نفهم في ضوء هذا التعليل لماذا يلجأ نجيب محفوظ إلى قراءة الأساطير، ومن ثم إلى إعادة استثمارها لرسم واقع أسطوري خيالي لا يشابه الواقع الحقيقي، لكنَّه لا يهمله، بل هو في الحقيقة صورة ناقصة وواضحة ومحللة له.

وما الواقع الأسطوري الذي يرسمه نجيب محفوظ إلَّا صورة ملتبسة للواقع، ولكن ضمن رؤية خاصة، وأداة غير تقليدية، وفي أداة الأداء الأسطوري، إذ إنَّ نجيب محفوظ يرى أنَّ الواقعية غير ممثلة للمرحلة الحضارية الجديدة (٧)، وحضور الأسطورة من خلال أعمال المخيلة المستقلة حين تواجه بمواقف مشابهة هو طريقة لحضور الأسطورة في أيِّ مجتمع (٨) بل إنَّنا نستطيع أن نعدَّ بزوغ الأسطورة في أشكال أدبية



مصطفى

نتيجة لتفتُّح الأسطورة، وتحرُّرها من ارتباطاتها الطبقية، وانضمامها تحت لواء الأشكال الأدبية، ودخولها في ثراث الشعوب (٩).

ب- الأسطورة المياني

يؤمن نجيب محفوظ بأنَّه من غير الممكن "فصل عمل الأديب عن الدولة" (١٠) كما أنه يؤمن بأنَّ المثقف الذي يعزّل السياسة هو مثقف مزيف الثقافة؛ لأنَّ قيادة المجتمع ليست للمثافة فقط، بل على المثقف لا سيما إن كان مبدعاً أن يكون له دور في إدارة دفة الحكم (١١). ومن هذه الفلسفة انطلق نجيب في رؤيته الروائية، لا سيما أنَّه قد عاصر أحداثاً تاريخية مهمة في حياة مصر، فقد عاصر الصراع السياسي بين القوى الوطنية التي كان يمثلها حزب الوفد، وبين القوى الرجعية التي يمثلها التصر والامتداد، كما عاصر الثورة، واشتاق الأحزاب السياسية، وذاق مع شعبه وأمة العربية آثار هزيمة ١٩٤٨، ١٩٦٧ والدوران الثلاثي على مصر، كما رأى السلطة تتفتك دون رحمة بمعارضيه، وترج بهم في المقتلات، ولا يخال أنَّ محفوظ كان سيسمع لنفسه بأن يلاقي مصيرهم، كما أنه كان يتخاضن

أي رفض للسلطة له؛ لأنَّه يحاول أن يعمي موهبته لكي يتفرَّغ لإبداعه بعيداً عن الإضطرابات (١٢). ولذلك نستطيع أن نفهم مثلاً كيف أنَّه توقف عن كتابة مقالته المتداد في الأهرام الذي كان عنوانه (من مفكرة نجيب محفوظ). لتجرده علمه بغضب السادات من مقالته، لذا فإنَّ الأسطورة كانت تضمن له غطاءً يتخفى خلفه، ولا يواجه السلطة وجهاً لوجه، ويدنا يفي نفسه من وزير ما يقول بل ويأق "الكريم" على حد قوله؛ لأنَّه وفق تصريحاته ليس من أعداء الثورة أو البلد، بل هو مجرد مواطن يقول رأيه (١٣). وهو يفرُّ بحقيقة أنَّ البعد المثقف والسلطة مما شائبة تؤدي إلى مصب واحد تقريباً، وهو مصب الصدام أو الاحتواء أو القمع أو الإغفال أو الحوار أو المشاركة بين صاحب الأفكار والمالك لأدوات تنفيذها أو قمعها (١٤).

ولا شك في أنَّ نجيب محفوظ يدرك أنَّه يعيش في واقع عربي كثيراً ما يضيق الخناق على الكاتب، ويصلبه حريته، التي هي المتاح الطبيعي للإبداع، فضلاً عن الرقابة المفروضة على التناثبات الأدبية والإبداعية، في حين يقف وراء الحرية المتطلعون إلى غد أفضل، والحللون بمهنية أجيال وإيماناً أعظم، الذين يعلمون تماماً أنَّهم في حريم مع القوى الأخرى قد يمرضون أنفسهم لمصالح لا حصر لها، قد تضطرهم إلى التضحية بأنفسهم (١٥).

إنَّ هذه الظروف دفعت لبدء العربي للاقتفاف والتحليل على قوانين الرقابة من خلال استخدام الرموز الخافية على عقل الرقيب، فكان له أن يجد في الأساطير والتاريخ مادة غنية بالأحداث والدلالات التي يمكن إستقالتها على واقعنا المشاش (١٦) في مبدل بلورة شرعية سياسية لها دلالات اجتماعية ورمزية في ضمير اللامشور الجمعي. وما استخدام الأسطورة عند نجيب محفوظ إلا سبيل فني أخال أنَّ المروافة من أهدافه، ونوع من الترميز الذي له أكثر من وظيفة عندما يكون ذلك أيسر من المواجهة (١٧). "فنجيب محفوظ يستخدم وسائل المروافة الفنية أحياناً لأسباب جمالية، وأحياناً أخرى لأسباب عملية، وأحياناً ثالثة للاقتناع معاً" (١٨). فهو أدبٌ يكتب عن الواقع، أو وفق تسميته هو من أدباء الفعل للضارع/أدباء الحاضر، وكتابة كونه قد توطئه بالتناقضات سياسية قد تكون وبلا عليه، لذلك نراه يستمر أدوات الأسطورة تارة، وأدوات التاريخ

تارة أخرى، ليتكلم عن الماضي، وعينه على الحاضر، فهو "يستخدم الماضي فتاعاً للحاضر يقف وراءه، ويقول ما لا يستطيع أن يقوله جباراً نهاراً بحكم المحظورات المساندة (١٩)، لا سيما أنَّ كل أعمال نجيب الروائية بلا مبالغة كانت مصر هي موضوعها الرئيسي، الذي يُمالغ بأشكال مختلفة من أشكال الرمز، يختلف في نوعه ودرجته من مرحلة إلى أخرى (٢٠).

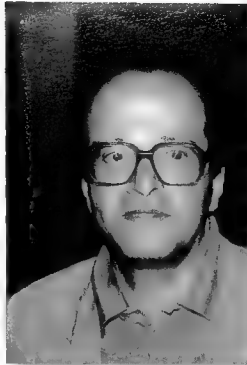
والأسطورة أداة من أدوات تلك الرموز، بل أكثرها قدرة على الترميز الذي لجأ إليه نجيب محفوظ الذي كان مقتنعاً من البداية أنَّ البيئة الفكرية في مصر لا تحضّر، ولا تتقبل ما كان يفكر به من آراء، وما كان يريد أن يدعو إليه من وجهات نظر في الحياة والإنسان (٢١).

وإنَّ فقد كان اللجوء عنده إلى الرمز والأسطورة حاجة فنية خاصة (٢٢)، أرفقت عليها رواياته التي تميز عن تلك السياسي في طياتها، فنجيب لم يفصل أبداً عن السياسة التي أحياها، منذ اشترك في المظاهرات التي جرت في القاهرة، وفي ذلك يقول: "في جميع ما أكتب سجدت السياسة" (٢٣). وهذا ليس بالفرق إذا عرفنا أنَّ نجيب محفوظ يدرك أنَّ تطوّر الفن والأدب يجيء نتيجة لتطور السياسة والاقتصاد في المجتمع والدين والكشف العلمية (٢٤).

ويستطيع القول إنَّ نجيب محفوظ قد اختلق نفسه طريقاً خاصة للعلاقة مع السياسة، دون أن يسلك درياً صراً، بل قدّم أدباً يُوصف بأنه نوع من المقاومة بالحيلة على القهر الذي تمارسه السلطة على الجماهير، أو مجالاً لتفسيق المثقف عمّا يكتفه في ضميره تجاه السلطة، ولا يستطيع أن يتقوله مباشرة خوفاً من المصالح، وكان استلزام الأسطورة نوعاً من تلك الوسائل التي تساعد على مبالغة الدلال والتفهم والحرمان والأهانات (٢٥).

بل إنَّ نجيب محفوظ يمزو كثرة الإبداع الأدبي في الستينيات من القرن إبان القمع والاضطهاد مقارنة بتراجعه في السبعينيات على الرغم من التساع هاشم الحرة إلى القمع الذي يقود إلى إنجاز الأعمال الإبداعية بما فيها من رموز وإستقالات لتفسير عمّا يريده المبدع. فقد كان القمع في بنية المجتمع الثوري السابق على هزيمة ١٩٦٧ مادة خصبة للأدب المصري السابق بهذا التاريخ بمختلف اتجاهاته وأنواعه، بل كان موضوعاً مشتركاً بين تيارات





ظروف عصيبة الجمهور فيها يتقرّح ولا يبالي (٢٠) على حدّ تعبير نجيب محفوظ، بينما المنتمون إلى السلطة يسرقون خبرات الأثمة، ويعتدون محصلات الأثمة وفقاً عليهم وعلى أبنائهم (٣١).

والفارقة الحزنة أنّ نجيب محفوظ الذي كان يؤكّد دائماً أنّ الأزمة قبل كل شيء هي أزمة أخلاقية، مرّدها إلى القهر الخارجي والقهر الداخلي (٢٢)، والذي اعتقد جازماً بأنّ العدالة هي الطريق لاحتواء أزمارته (٢٣) والذي طوّع كلّ موهبته، وبني من الأسطورة جزءاً من معماره الروائي هروباً من المسائلة والاضطهاد وسوء المصاهرة، قد كاد يجد حقه في ما أبدعه، إذ ترمّض عام ١٩٩٤ لمحاولة اغتيال علي يدي شاب متدنّ متعلّّف لم يقرأ شيئاً من رواياته، ولكنّه شغى بالباطل على محفوظ على هامش الضجة التي قامت حول روايته (أولاد حارتنا)، ولكن رعاية الله تدخلته، وأنقذته من إصابتها ببلية هي الرقابة التي الهدف منها ذبحه. وكان سخرية القدر جعلت الرجل المتستر بالرمز والأسطورة في رواياته هروباً من الاضطهاد، يلاقي الاضطهاد بسبب ما تسرّب به!

الأسطوري، بل إنّ تفخي الرواية المصرية خلف قناع الأسطورة ما هو إلّا شكل من أشكال ترمية آلهات القمع والبطش الميسمين، التي تتبدّى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السياسية العربية بوصفها أساس الشقاء العربي وغراس اللغة التي يقاسيها العرب المصريين من ثمارها الجهنمية (٢٧).

ومن هذا المنظور فإنّ الرواية "المتدلّدة بالخيال والمثمة وتدو سيلة لمواجهة المسئلة للمموسة التي تزعم القدرة على التحكم بالواقع ويتقيداته (٢٨)، وكان الرواية هي تحريض على كل ما قد يهدّد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مقابرة لتمنّثل بسلمة التخيّل (٢٩).

وتتنامي الحاجة إلى مثل هذا النوع من الروايات التخيّلية الملتمعة بالهويّ الأسطوري والحكائي بشكل عام في ظل

الفكر الاجتماعي والسياسي على وجه العموم (٣٠).

وقصة الإبداع العربي مع الاستبداد قصة طويلة، تمثّل أحد أهمّ هواجس الأدب العربي، لا سيما روايات النزوح

♦ اكاديمية من الأردن

الهوامش

- (١٧) سامح كرم: نجيب محفوظ، الفكر الماصر، ج١، ع ٤٣، ١٩٨٨، ٨٠.
- (١٨) رشيد الماتني: نجيب محفوظ قراءات ما بين السطور، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٥، ١٧.
- (١٩) نفسه ١٧.
- (٢٠) فاطمة الزهراء محمد سعيد: الرمية في أدب نجيب محفوظ، ط١، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٨، ١١.
- (٢١) نفسه ١٩.
- (٢٢) نفسه ١٩.
- (٢٣) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهول المعلوم، ط١، دار للنسرة، بيروت، ١٩٩٧، ٧٥.
- (٢٤) نفسه ٧٥.
- (٢٥) علي شلق: نجيب محفوظ في مجهول المعلوم، ٦٤.
- (٢٦) غالي شكري: أئمة الفتناء، فصول، ج١، ع ١١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣.
- انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.
- (٢٧) عبد الفتّار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ٣٠.
- (٢٨) محمد بركات: سلطة الرواية العربية، أخبار الأدب، ع ٦٧١، القاهرة، ٢٠٠٧/٥/٢١، ٩.
- (٢٩) محمد بركات: سلطة الرواية العربية، ٩.
- (٣٠) نجيب محفوظ: حول اثنين وتعلّّف، ط١، الدار المصرية العلمية، القاهرة، ٢٠٠٤، ٧١.
- (٣١) نفسه ٧١.
- (٣٢) غالي شكري: أئمة الفتناء، فصول، ج١، ع ١١، القاهرة، ١٩٩٢، ١١٣.
- انظر نفسه: صور القمع والاستبداد في بعض الروايات المصرية، ١١٧-١٩٩.
- (٣٣) عبد الفتّار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في الأدب القديم، ط١، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ٣٠.

- (١) محمد سوري: نجيب محفوظ رغم الحزنين، ط١، دار الجليل، بيروت، ١٩٩٩، ٩٨.
- (٢) نفسه ١٥٢.
- (٣) نفسه ١٦٦.
- (٤) جمال التيطقي: نجيب محفوظ يتذكّر، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٧، ٨١.
- (٥) نفسه ٨١.
- (٦) خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠، ١٠.
- (٧) إبراهيم عبد المزي: حوار مع نجيب محفوظ، دبي، القليعة، ع ٧٦، دبي، ٢٠٠٥، ٣١٤.
- (٨) سمير مزي: هوارك، تلفظ لليلة البيضا، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي طهيد، ط١، دار اللائقة، سوريا، ١٩٨٣، ١٤.
- (٩) نفسه ١٤.
- (١٠) جمال التيطقي: نجيب محفوظ يتذكّر، ٩.
- (١١) سليمان الطرارة: تلفظ والسلطة، أفكار، ١٢٥٤، ص٤٨، ١٩٩٦، ٤٣.
- (١٢) يوسف القبيد: نجيب محفوظ يبدأ عامه ٩٥، مجلة الصفاء، سنة أولى، ع ١، القاهرة، ٢٠٠٥، ٩.
- (١٣) إبراهيم عبد المزي: حوار مع نجيب محفوظ، ١١٤.
- (١٤) سليمان الطرارة: تلفظ والسلطة، ٤٣.
- (١٥) نجيب محفوظ: حول الفعل والقدرة، ط١، لفر للنسرة اللبنانية، القاهرة، ١٩٩٦، ١٨٠.
- (١٦) خالد غضر: الأسطورة والإبداع ومخل وإشكالات في الأسطورة والإبداع، ورقة قدمت في ورشة العمل التي عقدت على هامش جائزة لشارلة للإبداع العربي، دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٨، ١٤٥.

الثقافة الرقمية

عربي ميسر

أعتقد أن العالم قبل اختراع "المطبعة" كان يعرف الكتاب التافه، أو الموضوع الهزيل، أو الكاتب الذي لا يملك مؤهلات الكتابة.

لكن "المطبعة" تسهولتها وغازاة إنتاجها قياساً على النسخ والوراقين، قد أتاحت ظهور المفيد والصار، العميق والسطحي، الجاد والتافه من الكتب والمجلات والمطبوعات، بمعنى أنها أغرت كثيراً من المذممين وعديمي الموهبة، لأن يظهروا بمظهر الكتاب والمؤلفين والأدباء، خصوصاً بعد التطورات المذهلة في أساليب الطباعة التي أنتجت وتنتج طوفاناً من المطبوعات، مما جعل العثور على كتاب جيد يستحق القراءة، أو مطبوعة محترمة تستحق المتابعة، أمراً يحتاج إلى جهد غير يسير.

لكن، مع ظهور "الانترنت" والثورة الخيالية التي أحدثها على صعيد النشر، صار العثور على ما يستحق القراءة أمراً يكاد يكون مستحيلًا.

فالسهولة التي يستطيع بها أي إنسان أن يصبح كاتباً لا يمكن تخيلها، والجحافل التي تملأ الفضاء الإلكتروني عبر آلاف المواقع، بكتابات لا يمكن إدراجها تحت أي مسمى، أصبحت ذات تأثير على ما يبدو على الأجيال الشابة - حتى الموهوبة منها - التي تستمد ثقافتها في الغالب من الشبكة الإلكترونية، مما بدأ يخلق أخطاءاً ومستويات من الكتابة كان يخجل منها أطفال الستينيات قبل ثلاثين سنة!

فاللغة العربية السليمة التي هي الأداة الأساسية للكاتب الحقيقي، تكاد تختفي في معظم المواقع الإلكترونية، لتحل محلها كتابات تنحدر إلى مستويات اللهجات العامية، ولا علاقة لها بالصرف والنحو والقواعد السليمة للكتابة، واختفت علامات الترقيم والهمزة والتنوين اختفاء تاماً، ودخلت بعض الأرقام مكان بعض الحروف.

أما المضامين والموضوعات والأساليب فالحبث عنها يحيلك إلى سيرك حقيقي، ترقص فيه الكلمات، وتقفز الجمال، وتركض العبارات، وتتملوح الأفكار، وترتدي فيه اللغة الفعنة المهرجين.

ومن العجيب، أن معظم زبائن هذه المواقع - وخاصة التفاعلية منها التي تتيح عمل مدونات لن هب ودب وأدراج التعليقات لن يريد - يمارسون نوعاً من التدليس على بعضهم، أو تبادل المديح على ما يكتبون، حتى يُخيل اليك أنهم يكتبون عن شعر الخنساء مثلاً، مع أن "الممدوحة" لا تجيد القلمة جملة مفيدة!

أو أنهم يكتبون عن ابن خلدون، أو ابن رشد، مع أن كتابات "الممدوح" لا علاقة لها بالفلسفة، ولا بالسياسة، ولا بالاجتماع... ولا باللغة العربية طليعا.

من المؤكد أن النشر الإلكتروني قد جعل ممارسة الكتابة أمراً في غاية السهولة، لكنه أيضاً قد ساهم في تدني سوية ما ينشر على الشبكة الإلكترونية، ويمكن ملاحظة أن المواد ذات الوزن النوعي الحقيقي على شبكة الانترنت في الأصل مواد مطبوعة في كتب، أو هي نسخ إلكترونية لمجلات، أو مقالات أو دراسات منشورة أصلاً كمطبوعات ورقية.

من المثير القول أن الانترنت والنشر الإلكتروني سيحل محل الكتاب، أو المجلة الورقية، فالذي يبحث عن النوعية فيما يقرأ (قصة، أو رواية، أو شعراً، أو دراسة، أو فلسفة، أو غير ذلك) يلجأ إلى الكتب والمجلات المطبوعة.

من طبيعة أي إنجاز بشري أنه يمكن استخدامه لهدفين متناقضين تماماً وهذا ما يجعل الحياة أكثر صعوبة فيما هدف الانجازات أن تجعلها أكثر سهولة!

وهذا ما بدأنا به، فقد أصبح العثور على ما يستحق القراءة أمراً بالغ الصعوبة فيما تنتشر الفهاة والسطحية، مستخدمة أرقى منجزات التكنولوجيا.

ليست هذه قمة المفارقات!!

✦ كاتب عربي
azmikhams46@hotmail.com

ولعل هذا ما دعا "مارت روبير" إلى وصف الرواية الحديثة بأنها "مفتوحة على كل المكتبات. وأنها تستمد قوتها من حريتها المطلقة" وما ذهب إليه أيضاً، صموئيل بيكيت: "ما أقوله لا يعني أنه لن يكون هناك شكل للفن، إنه يعني فقط أن شكلاً جديداً سيكون هناك. وهذا الشكل من نمط يسمح بالفوضى، وعمل الفنان هو إيجاد شكل يحتوي الفوضى".

هذا والجدير بالذكر أن التغييرات الأسلوبية التي حدثت في الرواية المعاصرة، حدثت في عدد من البلدان. وهذا يعني أنها حدثت، حتماً، داخل أنواع مختلفة من التراث الخطاب النقدي. نشأت من توارخ مقترضة للرواية، لها أفكار مختلفة ووجهات نظر مختلفة لـإنسان. والشيء الأكيد أن أغلب الروائيين لم يعمدوا يستريحون لأتباع الأساليب القديمة، ولذا نجدهم يسعون إلى خلق أو إعادة خلق وتجريب أشكال جديدة، تبعاً للقواعد الأساسية التي قامت عليها الرواية، تاريخياً، والتي جاءت من مصدرين أساسيين، هما: الجماليات الواقعية لرواية القرن التاسع عشر التي تؤكد على المرجعية والتعبيرية التاريخية للرواية، متمثلة في خطاب يعتمد على "الحبكة" و "الشخصية". والآخر الجماليات الحديثة لرواية أوائل القرن العشرين التي تؤكد على المصادر الشكلية والرمزية للعمل الروائي، متمثلة في إعطاء أهمية كبرى للقالب والشكل والأسطورة في الخلق الروائي.

والحال، إن هذه التطورات الروائية المنظور إليها في سياق شكل روائي يتطور بطرق ودرجات مختلفة في بلدان مختلفة. إنما تعبر عن أن الروائي قد استجاب لتأثر التجربة المتنق، ساحقاً في طريقه كل ما قد يعوقه، حتى لو كانت الرواية ذاتها!

وإلى أن يحدث هذا. وينخل "الرجل الخفي" غيابة الجيب، ليعيش هناك وينتظر/ حينئذ يكون لنا حديث آخر!

الرواية والشكل.

الرواية شكل خاص من أشكال السرد. وبالتأكيد لكل نوع من السرد، شكله الخاص. وأنواع السرد في عالم

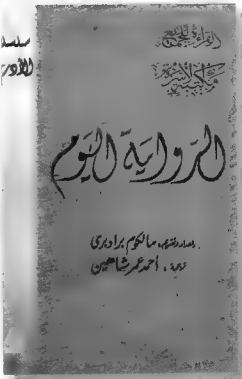
أفكار في الرواية؛

الرواية اليوم

طاراد الكبيسي

للرواية عالم رحب، والرواية هن القرن العشرين بامتياز. وهناك جدل عالمي واسع يضع مهمة الرواية تحت التساؤل؛ وهناك ظواهر عديدة تشغل الذهن، مثلاً -العالة الأولية للخيال الروائي- وماهية دور السرد، ومشاكل الراوي المختلفة وسلطته المزعومة على النص. ثم علاقة البنى التخيلية للنص الروائي بالأنواع الأخرى من بنى الكتابة

النثرية، كالكتابة التاريخية، أو كتابة السيرة الذاتية، أو الريبورتاج الصحفي، والاعترافات، وتشابك الأساليب وطرق القص المختلفة.. إنه ليس نقاشاً أحادياً، بل إنه كما في كثير من الأنظمة الأسلوبية، ليس الهدف منه تضرد أسلوب معين، بل البحث عن الطريقة الأفضل التي تتواصل وتترابط بها عادات الكتابة المختلفة.



احتقائياً في نادر ريفي، يضم عدداً من الشخصيات... إلخ ص ١٢٢.

وهذا العمل هو ما يعرف بتداخل الأجناس، أو أن الرواية شيء هفتاف وتحتاج أن تسير مسافة طويلة قبل أن تصل الحسود في الرواية. وفي هذا المعنى قال مارت روبري: "الرواية الحديثة لا قواعد لها ولا أزع. مفتوحة على كل الممكنات، وغير محددة من جميع الجوانب. إنها تستمد قوتها من حريتها المطلقة. وهذه الحرية تصنف بالنسبة للناقد بشيء من الفوضى". (٣).

أنواع الرواية:

تميز الروائية إيريس ميردوخ، في رواية القرن العشرين، بين نوعين متعارضين من الرواية هما: الرواية الشفافة *crystalline* والرواية المصحفة. بمعنى: "إما أنها رواية قصيرة شيء مجازية تصور الوضع الإنساني ولا تحتوي على شخصيات بالفي المفهوم للشخصيات بل القرن التاسع عشر. أو رواية كبيرة بلا شكل، شبه وثائقية، التسل النحل والمتصغ لرواية القرن التاسع عشر، تتحدث من خلال شخصيات تقليدية باهتة من قصة أو حكاية عادية مضممة بالحقائق الاستقرائية" ٧٥ ويمكنني القول: إنه إذا كان ثرنا الروائي شفافاً أو مصحفاً، فإن الرواية الشفافة هي الأفضل، وفي النوع الذي يفضل الكتاب الجادون إبداعه "ص ٢٥".

وعن الفرق بين الرواية الشفافة والرواية المصحفة تقول: (هناك ميل الآن لكتابة رواية قصيرة مبهكة تماماً، مبهمة بمبهمة، تولي النخبة الأممية الكبرى وليس الناس، ويكون لها مضمون ما، أخلاقي- مثلاً واضع وملام، وهذه هي الرواية الشفافة. ومن ناحية أخرى، يوجد، وداً كانت توجد الرغبة لوسف العالم المحيط، بالشخصية بطريقة مرحة هفتاف. وهذا ما يميز الرواية المصحفة. (ص ١٠٣)

وهذا التمييز بين رواية وأخرى، ربما يرجع أساساً إلى التناقض بين الأسطورة والحبكة- فهناك من يعطي الأولوية والأهمية للأسطورة بوصفها - في أحد تعريفاتها - "أنها الشيء الذي

تميز الروائية إيريس

مردوخ، في رواية القرن

العشرين، بين نوعين

متعارضين من الرواية

هما: الرواية الشفافة

والرواية المصحفة

من الحقيقة المثيرة دوماً، وذلك باختراع هذه الأشكال أو باستعارتها أو بترقيتها أو بسرقتها من وسط آخر، والتصيير عن واقعهم، وليس واقع يكتز أو هاردي أو جويس ص ١٤.

وهذا هو نفسه ما دعا "ب. ا. ص. جونسون" نفسه لأن يصف جهوس جويس بأنه هو أينشتاين الرواية. فهو موضوعه في "عوليس" *Ulysses* كان متاحاً لأي شخص: أحداث يوم واحد. ولكن بواسطة الشكل والأسلوب والتكثيف في اللغة فقد صنع منه شيئاً أكثر من ذلك رواية وليست حادثة عن أي شيء. ما يحدث فيها، ليس في أهمية كيفية كتابتها، من حيث الوسط اللغوي والشكل الذي صيغت فيه، بالنسبة للأسلوب فإننا يمكن أن نعتبر عوليس ثورة. إنها عدة أصاليب.

فقد رأى جويس أن مادة بهذه الفخامة لا يمكن أن تنقل عبر أسلوب واحد. وبهذا التجديد وحده (وهناك عدة تجديبات أخرى) وقع تقدم كبير وحرية كبيرة قدمها للأجيال التالية من الكتاب ص ١٣٧.

لعل هذا أيضاً ما حصل في رواية: المسافرين *Traveling people* لجونسون حيث استخدم فيها ثمانية أصاليب منفصلة لتسعة فصول: الأول والأخير يشتركان في أسلوب واحد لأعطاء الكتاب وحدة دائرية داخل الموضوع. هذه الأساليب تشتمل على: مونولوج داخلي، رسالة، فقرات من صحيفة، سيناريو، فيلم، وهو يصور طريقة كتابة الرواية بشكل نموذجي، كان الموضوع مهرجاناً

لا حصر لها. فالمسرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة.. والمسرد حاضر في الأسطورة وفي الحكاية الخرافية، وفي الحكاية على ألسنة الحيوانات، وفي المصمة، والتاريخ، وفي المثل والخبر المصحفي. إلخ (١). وبالرغم من أن [الشكل هو جوهر الفن المطلق، لكن هناك اتجاهات لتزع الشكل أو البنية، إذ أنه يرى أن الاكتفاء بالتركيز على الشكل أو البنية يوقف المسرد عن التمتع في المتناقضات أو الجوانب المثولة للموضوع، لكن هذا - مع ذلك لا يمنع القول: "بان الاهتمام بالشكل في الرواية يتطلب أهمية كبرى، ذلك أن دراسة الأشكال المختلفة للرواية، تصاعداً أن نكتشف ما هو عارض أو طارئ في الشكل الروائي، بحيث يمكننا أن نمره وننحدر منه، ونسمع لنا بإعادة اكتشاف ما يخفيه أو يحاول تمريره ضمناً، وهو الشكل الحقيقي لما يجب أن يكون عليه المسرد القصصي الأساسي الذي يهرس حياتنا كلها".

وهذا لا يعني بالطبع، أن نفرض أو نتق على شكل واحد معين للرواية "بل على العكس، فإن الواقع المختلفة التي تلهاها الروايات يجب أن تتوافق معها أشكال مختلفة من المسرد الروائي" هذا فضلاً عن "أن الأشكال الجديدة للرواية ستكشف عن أشياء جديدة وعلاقات جديدة في الواقع الفعلي". وللمتشبين بشكل محدود للواقعية، "نقول: "إن الابتكار الشكلي في الرواية، لا يناقض الواقعية، كما يدعي بعض قسار النظر من النقاد، بل إنه شرط ضروري للوصول لواقعية أكبر أو أعمق". فالشكل - كما يذهب "ف. خ. كوزينوف" هو استيعاب الواقع، بما هي ذلك واقع الإنسان نفسه. يكفي أن نأمل الإنسان يرتدي بزة عسكرية، ليقول الجيش عنه: إنه عسكري. والأممر نفسه يمكن أن يقال عن الأبداع الفني هو الآخر". (٢).

والى هذا ذهب "أنجوس ويلسون *Angus Wilson* في قوله: أنه لا يقلص أو يختصر الحياة في نوع من النموذج الشكلي، ذلك أن تعدد النماذج الشككية قد تعطي قوة كبرى للرواية. وهذا يعني كي نستخلص الشكل من طبيعة العمل: "على الروائيين أن يحضروا الأشكال الأدبية التي تحتوي بشكل مقنع نوعاً ما

من الأفضل للرواية الجيدة أن تكون فيها أسطورة قوية وشخصيات أخلاقية توصاً ما، وحبكة معقدة موقفة جيداً

هذا وفي الوقت الذي يتخذ الروائي الموقف الأفلاطوني: بأن "رواية القصص هي عبارة عن قص الأكاذيب" فإنه يقوم بتجارب شكلية ليجعل الكتابة في أقرب موقع من الحياة.

ويختصار، يمكن القول أن جونسون وهرانك كوتروي وشفري ميلر قد وصلوا بهذا الشكل للرواية غير الخيالية إلى نتائج المنطقية. أي بعد أن بدأ بعض كتاب الرواية الواقعية يشكون في القدرات المنطقية والجمالية والمعرفية للواقعية الأدبية، فضل بعضهم السير في طريق يتوق إلى الرواية غير الخيالية، في حين سلك آخرون الطريق إلى الرواية الخرافية.

أو ما يسميهم سكولز "صناع الخرافة" أمثال غونترغراس، وتوماس نيشون، وسوزان سونشاغ، وبعض روايات سول بيلو، وجون أبريك (الفتنطور) وأنجوس ويلسون (المجائر في حليقة الحيوان).. هذه الروايات توفق مؤقّتاً اليوم الواقعي بدرجة ما في سبيل حرية حبكة الرواية، أو في سبيل معالجة رمزية وأصطناعية في المعنى، أو في سبيل كليهما معاً. وهي تعمل إلى استخلاص أفكار موحاة من أشكال أدبية شعبية معينة، فيها إشباع لشهيات روائية أساسية مثل التساؤل، الرعب، تحقيق الرغبات، التي تسيطر عليها الواقعية بشكل مختلط غير محكم، خاصة في شكل روايات الخيال العلمي أو الأدب المكشوف أو أدب الرعب. ومن بين هذه الأنواع الثلاثة: فإن الأكثر أصالة واحتراماً هو رواية الخيال العلمي التي تعود في أصلها إلى تأملات أليوتينا، وتنبؤات المستقبل والفانتازيا السخرية

يترك ليعتني بنفسه في الرواية "، أو - على الأقل - لا بد أن يوجد بشكل ما في الرواية. تقول إيريس ميردوخ عن تجربتها في رواية "رأس مقطوع": (اعتقد أن رواية "رأس مقطوع") انتمست أكثر في الأسطورة، وهكذا يوجد جراهام جرين أن يصعد إلى الأسطورة لكنه غالباً يجد أقدامه ملتصقة بوحل الحكمة (ص ١٠٧).

وحسب فرانك كيرمود: "من الأفضل للرواية الجيدة أن تكون فيها أسطورة قوية وشخصيات أخلاقية دوعاً ما، وحبكة معقدة موقفة جيداً، شرط ألا تدمر المركز الأسطوري في الرواية" (ص ١٠٨).

الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية:

ولذا أجفنا الكلام - سيأتي لاحقاً - عن الرواية الواقعية، هناك أنواع أخرى للرواية: الرواية غير الخيالية، والرواية الخرافية. وأول من صك اصطلاح الرواية غير الخيالية، وتسمى أحياناً: الرواية فوق الواقعية، هو الروائي الأمريكي ترومان كابوت لويسف روايته: (بدم بارد) حيث جاءت الرواية هذه، أحد المؤثرات إلى الحدود الاصطناعية بين الرواية والتحقيق الصحفي - وهكذا رواية (جيوش الظلام) لنورمان ميلر، تؤكد هذه الحدود، وذلك واضح في عنوانها الفرعي: "التاريخ كرواية - والرواية كتاريخ".

لكن هذا لا يعني أن المؤلف تخلص من وهم الشكل الأدبي في الرواية. بل هي تؤكد أولوية ذلك الشكل كصفة لتوضيح تجربة ما، ومع ذلك فالرواية غير الخيالية، مثلها مثل الرواية الخرافية، غالباً ما ترتبط بالتخلص من الوهم. والحالة الأكثر تعبيراً عن ذلك، هي أعمال الروائي الإنجليزي بي. ج. جونسون - ومثال ذلك روايته: "ألبرت أنجيلو" Albert Angelo. حيث يمرض جونسون ثم يدمر خيالية السرد التي خلفها بعناية، وهو يخبرنا بالحقائق الواقعية وراء قصته - مثلاً اسم الفتاة الحقيقي التي أحبها البطل، وبينما - في الرواية، تتخلل القنات عن ألبرت، يقول الواقع أن ألبرت هو من تخلق عنها..

مثل رحلات جليغر وكليدر والس في بلاد العجائب، إنه هذا التراث الذي حافظ على الخرافة حية خلال سيطرة الرواية الواقعية، واستمر في تقديم الوسيلة الأكثر وضوحاً للروائيين الذين يريدون التجريب بدمر أكثر خيالية (ص ٩٢-٩٣).

الرواية الإشكالية:

هذا وإضافة إلى الرواية الواقعية - كما سنأتي عليها - والرواية غير الخيالية، والرواية الخرافية، هناك الرواية الإشكالية وهذا النوع من الرواية ياتلف مع الرواية غير الخيالية والرواية الخرافية، لكنه يظل متميزاً بدقة لأنه يستخدم كلياً منهما في اللعبة. فهي تستخدم أكثر من أسلوب واحد دون أن تلزم نفسها بأحد الأنواع. إنها قضية تحول إحساس الكاتب الخاص للطبيعة الإشكالية لمشروعه - مشرراً القارئ في المشاكل الجمالية والفلسفية التي تقدمها الكتابة الخيالية بتجسيدها مباشرة في السرد الذي يميز الرواية الإشكالية. ومن الروايات الإشكالية يمكن أن نذكر (الزيفون) لأندريه جيد، و (نارشاخية) لنابوكوف، و (الشهيدان) لسارتر، و (حكايات التيه) لبورخيس، و (الفكرة الذهبية) لدوريس لسنج. الخ (ص ٩٤).

الرواية الجديدة:

يقال: فن القرن العشرين هو الرواية. ذلك ما لا يزال معظم النقد يقول به. ومن فن الرواية: الرواية الجديدة. وعندما تقول: الرواية الجديدة تحضر مباشرة الرواية الفرنسية الجديدة وأصلاً: الآن روب غرييه، وكلود سيمون، ناتالي ساروت.. كتاب مختلفون ولكل واحد منهم شخصيته، لكنهم متفقون كلياً على رفض عدد من الآراء والمفاهيم المتلفة بالرواية التقليدية - كما يقول كلود سيمون.

ويتعبر آخر، إن الشيء المشترك بين كتاب الرواية الجديدة هو: الشعور بالمشاكل التي يطرحها العمل الروائي. والشعور بحاجة الرواية إلى التغيير، لأن هناك شيئاً غير سليم في الطريقة التي

لكتب فيها الروايات الاعتيادية.

هذا ومن ملامح الرواية الفرنسية الجديدة بأنها:

أولاً: ليست نظرية جديدة في الرواية بقدر ما هي تجارب ونظرات شخصية لعدد من الروائيين.

ثانياً: إنها ليست مدرسة ولا جماعة على نحو ما كان يطلق على جماعة السرياليين... إن ما يجمع بينهم شعورهم بضرورة تجديد تقنيات العمل الروائي، وكل يعمل حسب رؤيته وأهوائه الذاتية.

ثالثاً: والرواية الجديدة لا شخصيات، لا تاريخ، لا زمن، لكنها تؤكد على أهمية تطور النوع - الرواية. فحسب آلان روب غرييه: التركيب الروائي من نمط القرن التاسع عشر مات. لكن التطور لم ينقطع، والتواصل مستمر من فلوبر، ودميترييفسكي، وبروست، وكافكا، إلى جويس وفولكنر... ومطمح الكتاب الجديد أن يكسبوا عمل الأسلاف الكبار. (٤).

هذا بالنسبة للرواية الجديدة الفرنسية. أما بالنسبة للرواية الجديدة ورواية ما بعد الحداثة في أوروبا وأمريكا وغيرها من دول العالم، فإن رواية (يقظة فينكسان) لجيمس جويس هي الرأس الأكبر لرواية ما بعد الحداثة - حسب إيهاب حسن. والحال - مهما يكن - إن الزمن السردى المعاصر بدأ يضع أسساً جديدة لأمكنات السرد، في الوقت الذي يمكن أن نقول حول الرواية الجديدة: إن مجال الخبرات الروائية قد تزايد بدرجة كبيرة - فقد حدث لي - يقول الروائي الأمريكي (فيليب ستيفك): وأنا أكتب هذا المقال أني إنشئت في استشهائاتي دون إكراه، بين الأشكال الطويلة والقصيرة للرواية. وهذا في حد ذاته اتجاه لاعتبار الأشكال القصيرة بنفس أهمية الرواية الطويلة. وذلك نتيجة لأعمال كتاب مثل بورخس ولانديوني وآخرين، حيث استطعنا التكلم بالتبادل عن الأشكال القصيرة والطويلة كمروضات في سلسلة كاملة من الإمكانيات الخيالية بدلاً من الحديث عن أنواع مختلفة محددة منفصلة ذات أساليب متنوعة (ص ١٨٠).

الرواية الواقعية:

الواقعية: "أو التنازع حول الواقعية في الرواية: ما هي وكيف تكون؟ يرى مهشيل بوتور أن الرواية تنتمي في جوهرها ومادتها إلى الواقعية. ومعظم كتابنا يرون أن المشكلة في العلاقة بين الرواية والواقعية هي طريقة كتابتهم ليكونوا مخلصين لأنفسهم كمدرسين ومشاركين للواقع، ومخلصين للحقيقة كما تدركها النظرة السليمة" (ص ١٠٢).

بمعنى أن الكاتب يكتب ما يستطيعه ما يجب عليه أن يكتبه. ذلك أن هناك أكثر من واقعية - أو ربما واقعية بلا ضفاف - هناك تدفق ضخم من مادة خام. تجارب من كل نوع، عملية وعاطفية، كل متلاطم خام، وكل ما عليك - كروائي - أن تختار القطعة التي تستطيع أن تتعاملها في هذا الوقت، وتبتكر بعض الوسائل لمعالجتها. وهذا بالطبع لأن هناك أنواع من التجربة، وأنواع من الإدراك، مناسبة تماماً لمعالجتها بأنواع معينة من الشكل. فهناك ما يجد - مثلاً - أن الواقعية لا تناسبه أو لا تناسب إلا أنواعاً معينة من التجارب، وهناك من يرى الرواية الرومانسية، أو السريالية، أو المسرحية... إلخ هي الشكل الأنسب للتعبير عما يدور في ذهنه، ذلك أن عمل الكتابة أساساً هو قول الحقيقة. فإذا استطعت الأخبار بأي جزء من الحقيقة، وواصلت لتجملها: الحقيقة كاملة في شكل أدبي. هكذا يكفي، على الرغم من أن بعض الأعمال الروائية لا تقول الحقيقة - أو لا يمكن وصفها بالحقيقة - ذلك أنها خيال ينبثق منه نوع من الحقيقة

- بتعبير موريل سبارك - . وتعبير آخر: إن الروائي يقول ما حدث...الأحداث تحدث في ذهنه فيسجلها، لكن هناك من يعترض على القول: إن قص القصص هو قص الأكاذيب! ذلك أن الفرق بين الأدب والكتابة الأخرى هي أن الأدب يعلم المرء شيئاً حقيقياً عن الحياة، فكيف تنقل الحقيقة في عربة من الخيال؟ إن الرواية شكل بالعلم نفسه الذي تقول فيه أن السونيت شكل. وفي إطار ذلك الشكل يمكن للمرء أن يكتب الحقيقة أو الخيال.

وبكلمة أخيرة، والحق أن واقعية هذه الأيام تتغير بسرعة، وقد كانت دائماً كذلك، ولكن تبدو لكل جيل وكأنها تتسارع، وعلى الروائيين أن يطوروا الأنماط الأدبية التي تحتوي بشكل متقن نوعاً ما على الحقيقة المتغيرة دوماً. ولا بأس من القول بأن الرواية هي تركيبة جديدة لأساليب السرد السابقة. فإن الصيغة المسيطرة، والعنصر النهائي فيها هي الواقعية. فالواقعية هي التي تمسك بالتاريخ والخيال والزمين معاً في بناء غير مستقر، "مقيمة" جسراً بين عالم الحقائق غير المترابطة (للتاريخ) وعالم الفن والخيال المقصود المسبوق في نساخ خيالية ورمزية (ص ٧٨) وبهذا الحق القول: ما دام هذا الإحساس بالواقع الذي تقلده الواقعية، فإن الواقعية ستعيش ما دام الواقع موجوداً" (ص ٩٦).

الرواية الأمريكية:

قال هيليب روت في مقال: (كتابة الرواية الأمريكية): "إن الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين، قد غلب على أمره، في محاولة لفهم والوصف، ثم إبداع عمل مقبول يعبر عن الواقع الأمريكي. إنه واقع يُعْرَض ويُذْهَل ويُفْهَم، ويشكل نوعاً من الحرية لخيال المرء الضئيل، فالواقع الفعلي يتطلب نوعاً على موهبة الكاتب، والحصارة الأمريكية تصنف كل يوم تقريباً في شخصيات يصنعها عليها أي روائي".

"والصفحة اليومية تملأنا بالتريب والمروع والممرض والبائس على اليأس أيضاً: هل هذا ممكن؟ هل يحدث هذا؟

الروائي الأمريكي في الثلث الأخير من القرن العشرين غلب على أمره في محاولة لفهم والوصف ثم إبداع عمل مقبول يعبر عن الواقع الأمريكي

روث، جون أوهارا، باورز، ورايت موريس وغيرهم يظهر الفرد في العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط وإجهاد كبيرين، يعمل لإعالة نفسه، والمحافظة عليها، أو ربما عن الفكرة التي يمررها عن نفسه، وهو يشعر بضغط الجموع المفترضة عليه. والتي تقزمه كفرد ولكنها تتيح له أن يكون عملاقاً في الكراهية والوهم داخل العمل الأدبي. وتطبيق نظرية جريشام Gresham في العلوم الرياضية على الوضع الأدبي - يمكن للمرء أن يقول أن الحياة العامة تدفع الحياة الخاصة إلى الاختفاء، (ص ٤٩).

"إن الحياة العامة وهي تتلهك الحياة الخاصة، فإنها تقتل بشكل منتظم قوى الفرد. لكنها - بالتاكيد، لا تستطيع أن توصلها لدرجة اليأس التام، فهناك عدة طرق يمكن السير فيها: الروائية - الفئض البدني والكوميديا - وأحياناً تمتزج الروائية بالكوميديا، كما هي الروائية الأمريكية الخاصة التي جاءت من همنجواي. (ص ٥٨). والحال كثيرة هي الروايات الأمريكية التي تناولت الحياة الخاصة بتمتع وبشكل كوميدي، وكلها - كما يختبر قول سطرعا، بأن الحياة التي لا نتمتع فيها جيداً لا تستحق أن تماش. إن قوة الحياة العامة أصبحت كبيرة وخطيرة حتى لم تعد الحياة الخاصة قادرة على المحافظة أو الدفاع عن مظهر أهميتها. أما بالنسبة للمستقبل، فهو لن يصمدنا بعد أن فعلنا كل ما يمكن لفرض أنفسنا. لقد عرفنا تماماً زيف الفكرة القديمة عن الذات، ومصعب علينا الآن السير في الطريق لنفسه. والواقع أن خطيئة الكتاب المعاصرين تكمن في أنهم يفترضون أنهم يعرفون، كما يعتقدون أن العلوم تعرف الإجابة وكذلك التاريخ. إن موضوع الروائي لا يمكن إدراكه بمثل هذه الطرق، الفلز يتزايد غموضه، والنماذج الأدبية بصيبتها البلى، ولغز الإنسان هائم يتحدى. (ص ٦٣).

سوت الرواية

كتب الروائي الإنكليزي جون فولز - وهو يتحدث عن تجربة كتابته، روايته (عشقية - الضابط الفرنسي: منذ بدأت أكتب (عشقية الضابط الفرنسي)

في كثير من الأعمال يظهر الفرد في العالم المعاصر وهو يقع تحت ضغط وإجهاد كبيرين، يعمل لإعالة نفسه والمحافظة عليها

فهو مؤثر بدرجة كبيرة في بوجه البائس، وتبدو عظمة الرجل في أنه ترك القيام بهجوم خيالي على التجربة الأمريكية، ليصبح بطلاً لنوع من الانتقام الشعبي. ومع ذلك فإن ما يفعله بطل ما قد يكون سيئاً في أن يصبح ضحية له في اليوم التالي" (ص ٢٢).

والسؤال الآن: ماذا بعد؟ ما الذي يمكن أن يفعله الكاتب في هذا الواقع؟ وهنا يحضر كاتب المصير (ج.د. سالنجر) في روايته "صيد في حقل الجودار" مشيراً إلى أنه في مواجهة المصير بأن وضع إسمه على الصراع ذي المعنى الذي يدور بين الذات والثقافة، والشبه ذو الأهمية الخاصة، أن شخصية الكاتب أصبحت أخيراً على خط واحد مباشر مع رؤية الفارئ. ونشأت علاقة بين موقف الراوي في كتاباته وبين الروائي نفسه. أما "النصيحة الوحيدة التي تحصل عليها من سالنجر هي أن تكون سمداء ونحن في طريقنا إلى صحيفة الزلازل" أما ما نفهمه من صوفيته وقراءاته في فلسفة الزن الهندية فهو: (إنه كلما تعمقنا أكثر في هذا العالم، استطعنا أن نتبعد عنه أكثر) (ص ٣٥). ويتيمر ستايرون styron في روايته "أشملوا هذا البيت: (إذا كان الكائن الحي لا يستطيع الاختيار إلا أن يكون زاهداً، ونحن لا يمكن الاحتفاء بالذات إلا بابتعادها عن المجتمع، أو بصيانتها في عوالم خيالية، إذن ليس لدينا الكثير من الأسباب التي تدفعنا لتكون سمداء) (ص ٤١).

وفي كثير من أعمال كتاب مثل: جيمس جونز، جيمس بيلونين، فيليب

الفصلح والجنون، البلادة والسورج، الأكاذيب والضوضاء، لقد كتب ينهامين ديوموت قائلًا: "الشك العميق الموجود في عصرنا هو أن الأحداث والأفراد ليسوا واقعيين، وإن تلك القوة التي تشير مجرى العصر، حياتي وحياتك، هي في الواقع في اللامعارة، وهناك على ما يبدو نوع من الانحدار العالمي نحو اللاواقعية".

"إن أشهر رواياتي بأنه لا يعيش في بلاده الذي تقدمه له مجلة "لايف" أو ما يرام ويخبره حين يخرج من بيته، ليهبط عائقاً خطيراً يشغله، لأنه لن يكتب موضوعه؟ وما هي الأرضية التي سيعمل عليها؟ يظن المرء أن الروايات التاريخية بسخرية معاصرة، ستكون لها الحصنة الكبرى في الإصدارات الروائية، أو لا شيء، لا كتب. لكن مع ذلك يجد المرء أسبوعياً تقريباً وسط الكتب الأكثر رواجاً، رواية تدور أحداثها في نيويورك أو واشنطن أو ماسا روثيك، تتحرك شخصياتها وسط عالم من غسالات الأطباق وأجهزة التلفزيون ووكالات الإعلانات وتحقيقات مجلس الشيوخ، ويبدو كل ذلك وكأنه الكتاب يصورون روايات عن عالمنا المعاصر. روايات مثل "الرجل ذو القبلة الرمادية" لكاش ماکول، أو (معسكر المدو) أو (التنصيص والفيلو) لمارجوري مورتنج ستار. وهكذا، لكن الجدير بالملاحظة أن كل هذه الكتب ليست جيدة. ليس بسبب أن الكتاب ليسوا بالكفاءة في تصوير رعب المصير، بل على العكس، فهم مهتمون تماماً بالعالم حولهم، ومع ذلك فهم لا يتجاوزون مدى الفساد والفظاظة والسوفية والخيانة في الحياة الأمريكية العامة" (ص ٦١-٦٢).

"لكن المصير لم يسلم أموره، بعد، كلاً، إلى أصعاب العقول والمواهب الضئيلة. هناك نورمان ميلر، وهو مثل مشير لكاتب يتحدى به عصرنا هذا القرف الكبير. لقد أصبح ممثلاً في دراما المصير الثقافية، التي تتمثل صوبانها في أنها لا تتبع للمرء، فرصة أن يكون كاتباً". في كتابه (إعلانات من أجل نفسي) - هي معطمة - تسجيل لحادث قبل بعض الأشهر وكيف ضلها؟ ومن أجل من فعلها؟ أصبحت حياته بديلاً لروايته. كتاب ينطق، منفس بالذات، كون لو أخذنا الكتاب ككل.



متعلم متحذلق في شكل تمليق متحذلق على قصيدة ابتدعت للفرض نفسه. ولو كنت بورخيس لكتبت قصص التيه. وهي قصص يكتبها أمين مكتبه مثقف في شكل هواشيل لكتب خيالية أو مفترضة الوجود. واضيف: إنك لو كتبت كائب هذه السطور لكتبت رواية "وسيط الأعشاب المخدرة" مع أنني أرى أن فكرة بورخيس أكثر طرفة. أو قد تكتب رواية مثل "راعي ماعز جايلز" لكاتب هذه السطور ص ٧٢.

والحال أن بورخيس كان يري " أن التاريخ الأدبي الثقافي كان باروكيا، وأنه قد استقرض بشكل تام قدرات الرواية، وبهذا تخدو قصص بورخيس ليست حواشي للنصوص خيالية، لكنها نتاج نظري لجهة الأدب الحقيقية" ص ٧٤.

خاتمة

وتختتم هذا المقال مع "فيليب روث" بأن تقدم صورة بطل رالف "الهمسون في نهاية روايته "الرجل الخفي". فهنا قد ترك البطل مع الحقيقة البسيطة العارية لنفسه. هو وحيد كما يجب أن تكون وحدة الإنسان. ليس لأنه لم يمسح في هذا العالم. بل لأنه قد ساح فيه وساح. ولكنه اختار في النهاية أن ينزل تحت الأرض ليعيش هناك وينتظر. ولم يبد له ذلك مدهاةً للاحتفال" ص ٤٢.

✦ كاتب من العراق

"التخصص على بعضنا البعض، لم نعد نؤمن بالتخصص، ولم نعد نختارها كعوية تحمل مشاعرنا العميقة، وببساطة" لم نعد مهتم بالسر القصصية (ص ١٦٤).

ويرى هذا ما ذهب إليه تودوروف يوم أعلن (موت السرديات) والمقصود بهذا: (استكمال دائرة البحث في النماذج القصصية والاتجاه نحو مناطق وتجليات نصية أخرى) (٥).

على أن هناك من يربط بين الأنواع الأدبية والكتابات المضوية عبر ما يدعوه بالاستمارات المضوية التي نصف بها ميلاد، ونمو، وموت الرواية. باعتبار أن الأنواع الأدبية تحتوي داخل نفسها على جويوتها الخاصة: " فإذا كانت - مثلاً - الرواية أو القصة القصيرة كشوع أدبي يمكن مقارنتها بالجسم البشري، إذن فهي تحتوي على عناصر حياتها الخاصة" ص ١٧٠. وهذا قريب من قول بورخيس في كتابه عن الكاكا: " إن كل كاتب يبدع روايته الخاصة أو سلفه الخاص، إن عمله يعدل مفهومنا للماضي، ويصف لنا المستقبل أيضاً". ويعلق الروائي الأمريكي جون بارث على الإحساس المتألدة بأن الرواية والحضارة الغربية والعالم أجمع سينتهي بقوله: " لو حدثت إنك مثل فلايمير نابوكوف لواجهت ذلك الإحساس بالنهاية بكتابة " نار شاحبة" وهي رواية جميلة يكتبها

وأنا إقرأ نعي الرواية. ونعياً تشاؤمياً خاصاً جاء من " جور هيدال" في عدد ديسمبر سنة ١٩٩٧ من مجلة إنكواتر. وقلت في نفسي، إذا ماتت الرواية فإن البهذرة ما تزال خصبه بشكل غريب، والحال أن (هناك خيارين: إما أن الرواية مع كل الثقافة المطبوعة تختص، وإما هناك ضحالة وعمى في عصرنا وهو شئ يمت على الأسى) ص (١٢٥).

وهكذا ادعى ليونيل تريلنج في مقال له: (أن دوافع السرمد الروائي ذاتها قد أصبحت مستهلكة، وألنا لم نعد نقص

المصادر

- ١) الرواية اليوم - مقصد رئيس - إعداد وتقديم الدكتور باقر المكي
- ٢) حجة - أحمد عمر شهاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٥
- ٣) قد ساعف في الكتاب عدد من الروائيين ولقد مهم يريس ميردوخ، فيليب روث، فرانس كير، مود ميشيل بوتور، سول بيلو، جون بارث، ديهيد لودج، جون ماركس، بي. بي. جونسون، دوديس ليسج، فيليب ستيهت
- ٤) (١) ولان بارث: مجلة (الائق) للفرية: ١٩٨٨/٨ - ص ٧.
- ٥) (٢) موسوعة نظرية الأدب: إضافة تاريخية على قضايا الشكل - فصل (٢) ت: د. جميل نصيف الفكري - دار الشؤون الثقافية - بغداد ١٩٨٦ ص ٥٢.
- ٦) (٣) مارت روبر - روية الأصول وأصول الرواية منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٧ - ت: وجيه لعد - ص ٦٧.
- ٧) (٤) كتاب: (كتاب. ق. في الألفية والاختلاف) دار الشؤون الثقافية - بغداد ٢٠٠٢
- ٨) (٥) عن مقال: (موت السرديات)، د. هيلم سرحان - للملاحق الثقافي لمجلة القصير - عدان - للجمعة: ٢٣ حزيران - ٢٠١٦ / ٥ ص

والترديف الجائر والظالم للثقافة الإسلامية، ويوشرت عمليات نقد التسمية الثقافية منذ انفضاح تداخل الاستشراق في مفهوم الثقافة نحو استرداد الهوية ومواجهة الاستعمار الثقافي أو الغزو الثقافي، وعلى الرغم من تسمية الإفرنجي السنغالي المسلم حميدو خان ذلك بأوهام «المغامرة المقعدة» (روايته الصادرة بالفرنسية عام ١٩٥٣)، إلا أنه عثر في الوقت نفسه عن دواعي مواجهة التبعية الثقافية التي من شأنها أن تعضد الثقافات الذاتية المناهضة لسلطة المعرفة الغربية على الثقافة الإسلامية، وسعى الكاتب الكيني الكبير نفوجي واليونغو هذه المواجهة «تصفية استعمار العقل» (١٩٨٦)، وهو عنوان كتابه، وينادي فيه بنقد الثقافة من أجل «تحول اجتماعي أساسي لبنى مجتمعاتنا يبدأ من قطبية حقيقية مع الاستعمار وحلفائه من الحكام المحليين» (١).

وصارت سلطة الثقافة هي الأبرز في مهدان الثقافة الحضارية إثر هيمنة الخطاب ما بعد الكولونيالي الذي يضاعف تبعات الاستتباع والاستقطاب والهيمنة في التغطية على الخصوصيات الثقافية وعناصر الهوية القومية، ويقاوم وطأة التأزم الذاتي على الرغم من الاعتراف المتأخر بالثقافة المعكوسة التي تحترم فيها ثقافات الآخرين، يتبادل التأثير والتأثير بين الثقافات مهما كانت ممسيتها وأوصافها، وقد انتشر لدى المثقفين العرب والإسلاميين ما يشبه «جذذ الذات» استسلاماً للثقافة، بينما دخلت جهود النهضة متأخرة عمليات الثقافة المعكوسة التي نعمتها دراسات الأدب المغاربي اعترافاً بالتقاليد الثقافية العربية والإسلامية في الثقافات الغربية؛ وبدأ إقرار الاستشراق الأوروبي بذلك اعترافاً بمكانة الثقافة العربية الإسلامية (المعكوسة) في الثقافة الغربية (الفاخرة) للتقليل من خطر الاستسلام الثقافي أو التذويب الثقافي استهدافاً لامساح الخصوصيات الثقافية ونفي أصالتها وتهميش هويتها.

واسبتدت الثقافة المعكوسة إلى اشتغال الاستشراق بنقد «الثقافة المعرفي» الذي جعل المؤثرات الأجنبية هي السائدة في مضمار الثقافة العربية والإسلامية حتى شامت صور التقاليد الثقافية الأدبية

من الاستشراق إلى الأدب المقارن؛ الثقافة والمثاقفة المعكوسة

د. عبد الله أبو حيت

المقل، وهو «تغطية الإسلام» (١٩٨١) الذي استغرق في تحليل المحاولات الاستعمارية والإمبريالية لتشويه الإسلام قوة حضارية في العالم الحديث بالتضليل

١- مفهوم الثقافة والمثاقفة المعكوسة

اندرج الاستشراق حتى وقت قريب في مفهوم الثقافة التي تنقيد تأثير ثقافة

قوية أو مستغوية وثقافة

وقاهرة على ثقافة ضئيلة

أو مستضعفة ومنزوعة

ومقهورة، وكان هذا هو

حالة الثقافة الغربية

الاستعمارية في بلدان

الشمال على الثقافات

القومية والوطنية المحلية

في بلدان الجنوب، وقد

ترافق الاستعمار أو الغزو

أو الاحتلال بالاستشراق

الذي ربط سلطة المعرفة

بالقوة، وهو جوهر الخطاب

الكولونيالي وما بعده، وقد

أوضحه بجلاء أدوار

سميد في كتابه المميزين

«الاستشراق» (١٩٧٨)

و«الثقافة والإمبريالية»

(١٩٩٣)، وأردفهما بكتابه

الفاضح لمحاولات نشر

الثقافة القاهرة للثقافات

القائمة بـ «مستعمري



٢- تأثير الثقافة الشعبية والف ليلة

ليلة،

أُعترف بتأثير «الف ليلة وليلة» أولاً، ثم توسع ذلك إلى الاعتراف بتأثير الثقافة الشعبية العربية. وقد وضع المستشرق الألماني رايهولذكولر بحثه «شيلر والف ليلة وليلة» في أديف تاريخ الأدب (ج ٣، برلين ١٩٠٢). وأشار الأدب الألماني، لا سيما شيلر، وأتبعه المستشرق الألماني إينو ليتمان (١٨٧٥-١٩٥٨) في كتابه «الف ليلة وليلة في الأدب العربي» (توبنجن ١٩٢٢) الذي حل فيه مكانة الليالي العربية في الأدب الأوروبي، وألحقها ببحثين حدد معالم الثقافة العربية في الأول وأصل ونشوء الف ليلة وليلة (ملحق الجزء السادس من ترجمة الليالي، فيسبادن ١٩٥٥)، وتناول ظهورها في أوروبا وتأثيراتها على الأدب الأوروبي في الثاني «الف ليلة وليلة» دراسة وتحليل، (الكتاب العاشر من دائرة المعارف الإسلامية)، وشارك في هذا البحث أيضاً بعض أئمة المستشرقين، وهما أوبستروب (١٨٧٦-١٩٢٨) وماكدونالد (١٨٦٣-١٩٤٣)، وتخصص ليتمان كتابته عن الليالي عن ظهورها في أوروبا وصورها الأدبية المختلفة المؤثرة في الأدب الأوروبي، وهي الخرافات والروايات والتخصص والأساطير والحكايات الشعبية والحكايات الفكاهية والتواذر (٣).

وتعددت بعد ذلك كتب المستشرقين عن هذه التأثيرات وأعرض مثلاً لها ما كتب عن غوته «الف ليلة وليلة» في أبحاث كاترينا مومسن (١) بالدرجة الأولى التي عملت في دراساتها الاستشراقية على تقديم مادة جديدة كشفت فيها عن صق الإعجال العظيم الذي كان جوته يكتنه للإسلام ونبهه الكريم والمغرب وأدبها (٥) مع بعض الإشارات إلى جهود مستشرقين آخرين.

وحاولت مومسن حسب تعبيرها أن تتلخظ علاقة الشاعر بالف ليلة وليلة، وأظهرت من خلال العديد من الشواهد المباشرة أن الليالي كانت بالنسبة لغوته واحداً من أحب الكتب لديه طوال حياته، وأنه كان يعود إليه باستمرار، وتبنت التأثيرات التي تركتها الليالي في عدد

تؤكد دراسة تراث

الإنسانية الباقي أن

التفاعل بين الشعوب

والثقافات والحضارات

لم تخففت أنواره

ومعلمة السيد: دراسة مقارنة، للطاهر أحمد مكي (القاهرة ١٩٧٠) ومؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي» لكارم الفرمي (الكويت ١٩٩١)..
الخ، على أن للنول في أهمية هذا التفكير المختلف هو اعتراف الغرب نفسه في الدراسات الاستشراقية التي تعمقت في ميادين الأدب المقارن بوجود للثقافة المعكوسة تقديراً لإسهام الفكر العربي والإسلامي في تكوين الفكر الأوروبي ولإسهام أعلامه الكبار، وأكثفي في هذا السياق بذكر بعض الكتب العربية تؤكد لهذه الحساسية الجديدة أمثال حضارة العرب في أسبانيا، مؤلفة ليفي بروفسال (القاهرة ١٩٨٠) والدراسات العربية وحكم النبي محمد، مؤلفه الأشهر ليو تولستوي (القاهرة ١٩٧٢) وجوته والعالم العربي، مؤلفته كاترينا مومسن (الكويت ١٩٩٥) والماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، مؤلفه أ.ل. رانيل (الكويت ١٩٩٩)، والكتاب الأخير دراسة غربية منهجية تشير إلى موضوع انتقال آداب عربية بمعنى إلى العالم الغربي... الخ، بل إن كتاباً كباراً أمثال بروخيم اعترفوا بالتأثير العميق للسردية العربية في السردية الغربية، وسأشير إلى هذه الظاهرة تالياً.

وأتناول في هذا البحث الثقافة المعكوسة حسب الدراسات الاستشراقية التي نقلت عليها دراسات الأدب المقارن، وهي تأثير الثقافة الشعبية العربية بخاصة والف ليلة وليلة، بخاصة.

والعقائدية والمعرفية كثيراً في خضم تلوينات الثقافة الطاغية على الإنتاج الثقافي الاستشراقي. وقد وضعت كتاباً كاملاً حول تحليل «الاستشراق» في القصة العربية الحديثة المنضم في «الثقافة المعكوسة» وهو «القصة العربية الحديثة والغرب: مبرورة التقاليد في القصة العربية الحديثة» (٢) مواجهة للثقافة بما هي حضور الغرب في التخيل السرد، وبرهنت إلى حد كبير من مدى التبدل في النظرة الاستشراقية إزاء السرد والسردية الغربية في صلب الموقف من العرب والثقافة العربية لتلياً من شأن الثقافة واعتراضاً بشأن الثقافة المعكوسة التي تضمني مجالات تأثير الثقافات المقهورة في الثقافة القاهرة.

هل يبد الاتهام المكرر للغربية، وقد بانت مبكرة توظيفات المعرفة الاستشراقية في تشويه العربية والإسلام، نفيًا للتاريخ وحقائقه، وإنها لسيرة مروعة أن نذكر مفاصل تلك السياسة المخلة ومخاطرها الدائمة، بينما تؤكد دراسة تراث الإنسانية الباقي أن التفاعل بين الشعوب والثقافات والحضارات لم تخفث أنوارها، وأن الإسلام وثقافته العربية أثر أيما تأثير في العمران البشري، فبنى مفكرون ومبدعون مضمونون إسهام العرب والإسلام الحي في حضارة الإنسان من ول ديورانت في سفره الضخم «قصة الحضارة» إلى زيفريد هونكة في كتابها الشهير «شمس العرب تنبسط على الغرب» مما جعل الحديث مبكراً نسبياً قياساً لزمن النهوض العربي القصير في العصر الحديث من جانب العرب في إعادة الاعتبار لمكانتهم التاريخية والفكرية والإبداعية وفقاً لثقافات الثقافة المتكررة وحدها فكانت الكتب الكثيرة عن الثقافة المعكوسة التي تتحدث بامامة عن تأثير الثقافة العربية الإسلامية في الفكر الغربي اعتماداً على الدراسات الاستشراقية بالدرجة الأولى أمثال: دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، لعبد الرحمن بدوي (بيروت ١٩٦٦) ودرحلة الأدب العربي إلى أوروبا لعبد الشواشي (القاهرة ١٩٦٨) وتأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لانتاني، لصالح فضل (القاهرة ١٩٧١) والف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنجليزي، لحسن جاسم الموسوي (بيروت ١٩٨٦)



كبير من أعمال الشاعر العظيم من خلال صلاته بحكايات شهرزاد، وحسنت الرأي في انتشار تأثيرات الليالي مجموعة كبيرة من سمات الحكاية التوجيهية التي جعلت من ألف ليلة وليلة كتاباً للحكمة في أعين أولئك القراء الذين تهمهم قضايا الأخلاق علماً بأن جمهور القراء في القرن الثامن عشر أي في عصر غوته كان مهيباً لتقبل النصائح الأخلاقية، ولم يزعج «اللباس الإسلامي» للمسائل الأخلاقية هؤلاء القراء، بل أسعدهم . خاصة في عصر التنوير . أن يجدوا الدليل هنا على أن الأخلاق والأعمال الصالحة ليست مرتبطة بدين واحد دون الأديان الأخرى، ومثل هذه النظرة كانت من الخصائص التي امتاز بها غوته (٦).

وتناولت في الجزء الأول من كتابها لقاء طفولة غوته مع الليالي من خلال جدته، وتكلمت علاقته معها عند شهرة الليالي في عصر هاملر الذهبي، وعرضت لهذه التأثيرات في مؤلفاته «أدب وحقيقة» (قصة: حكاية للفتيان) ومسرحية «مزايا العاشق» (شخصية أمينة) ومسرحية «ليلة»، وعينت بتأثير الليالي من زاوية الشكل، كما في مؤلفاته «أحداث مهاجرين ألمان» و«فيلهم مايستر وسنين التجوال» و«أدب وحقيقة»، وتطورت التأثيرات في مسرحيته «ماهوم» (محمّد) و«الأنساب المختارة»، ومسرحية «ما تقدمه»، وأوردت على سبيل المثال عدة تطابقات بين غوته ونموذج الليالي الأصلي مثل:

١- في «ألف ليلة وليلة» كما في مسرحية «ما تقدمه»، ليس للسجادة أية علامات فارقة في مظهرها الخارجي، ولبنو مهترّة قليلاً. لقد وصفنا غوته بأنها «قلبية ومزودة»، كما وصفها غالان بأنها «عادية ولا يميزها في ظاهرها شيء».

٢- أن المسافر الغريب في مسرحية «ما تقدمه» يشبه، في مهارته في إقناع الآخرين، التاجر الشرقي في «ألف ليلة وليلة» الذي أقنع الأمير بأن يطهر فوق المسجدة. وهناك أمر آخر يؤكد لنا أن غوته كان في هذا المشهد يتّبع شخصية شرقية بالفعل حينما كانت السجادة تهبط ببطء اغتم المسافر الغريب هذه اللحظة

ليبدل ثيابه كما ورد في ملاحظات مؤلف المسرحية ثم ظهر ثانية ليحمل المسجدة ترتفع من جديد، وهو يرتدي «قفطاناً واسعاً» ومسرة زاهية الألوان ذات أكمام طويلة، وهذا ما يشبه اللباس الشرقي. وقد فسر تيدل ثيابه بقوله: «أرجو المنة» إذا كنت في ثياب غريبة، ولكن المرء لا يستطيع صنع المعجائب بأسلوب تقليدي».

٣- يقول الأمير حسين في «ألف ليلة وليلة» بأنه كان يعالج المسجدة وكأنها مريكة. كذلك يتكلم المسافر الغريب في «ما تقدمه» عن «مريكة صنمية» (٧).

وطالع غوته «ألف ليلة وليلة» من جديد من أجل عمله «الديب» «هجيورة»، وعادت هذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من مسرحيته «هاوست» واتسمت تأثيرات الليالي في مسرحيته «وليتشليفر» و«علاء الدين». واستغرق غوته طويلاً في قراءة ألف ليلة وليلة في فترة نظم «الديوان الشرقي الغربي» (١٨١٤-١٨١٩)، و«المحمر مراراً إلى شهرزاد»، وفي آذار ١٨١٦ كتب إلى «تيلتر» رسالة تضمنت معلومات هامة تتعلق بـ «الديوان الشرقي الغربي»: «سوف يصلكم عما قريب كتيب حول الرايين والمابين والفرن والتاريخ القديم. وقد قطعت السرد عند الملزمة الثالثة عشرة كما فعل شهرزاد» (٨).

ونظر غوته في الدراسات المتعلقة بالليالي وتممّت تأثيراتها في أدبه كما

طالع غوته ألف ليلة وليلة، من جديد ثم أجمل عمله الأدبي «هجيورة»، وعادت هذه التأثيرات للظهور في الجزء الثاني من مسرحيته «هاوست»

هو الحال في «سنوات تجوال فيلهلم مايستر» (حكاية ميلوزينه الجديفة)، ويشير إلى شخصية السامعي مثلاً في معالجة موسمن لها، فقد ألح غوته إلى أنه قد استعارة شخصية السامعي في «سني التجوال» من الشرق أيضاً، وهو السامعي الذي يلعب بين «هرسلييه» و«فيليكس» دور رسول الغرام، ووصف غوته «البائع الجوال الصغير» ذا العينين السوداويتين الماكرتين والحاجيين المرسومين بمناية وخصلات الشعر الكثيفة والأسنان البيضاء اللامعة بأنه «شرقي السمات»، وليس لدى موسمن أكثر من الظن بأن هذه الشخصية التي قصد غوته في وصفها شيئاً مهيئاً ربما كانت تذكر برسول الغرام في الحكايات الشرقية.

وعانت موسمن في الجزء الثاني من كتابها عرق هذه التأثيرات في الجزء الثاني من مسرحيته «هاوست»، ولا سيما الحفلة التكريية وحديقة الدلو وطريق «هاوست» إلى هيلينا ولقاء «هاوست» مع هيلينا كالحفلة والعمرس. واستمر غوته في التفاعل الثقافي الشرقي. الغربي في أعماله المتأخرة، كقصيدته «لقد جملك الغرب كما جملك الشرق».

لقد جعل الأستاذ الميجوز من هذا الاتجاه الشرقي الغربي برنامجاً للمستقبل، إنه ذلك الاتجاه الذي يعود إليه الفضل في فهم ذلك التأثير القوي القادم من ألف ليلة وليلة على أعمال غوته في سنواته المتأخرة وبوجه خاص تأثير شهرزاد على «مسرحية «هاوست»» (٩).

وأجملت موسمن تأثيرات الليالي على أعمال غوته فيما يلي:

١- استعارة وسيلة من وسائل السحر: البساط الطائر (في: «ما تقدمه»). رداء الطيران (في فصل هيلينا).

٢- استعارة بعض الشخصيات: الحلاق الصامت (سني التجوال)، الوسيط (الأنساب المختارة)، الفتى الذي يستخرج الكنز (فيليكس)، أفيوريزين). صانع الأوهام، الأستاذ الجني (هاوست).

٣- استعارة بعض الشخصيات



(مسرحة فاوست).
المطريق الطويل للفوز
بأميرة جنية، خطب ود
حسنا ملكية (مسرحة
فاوست).

٧- الاهتمام بالمتنصر
الشريوية: الاتكال
على الله في الصراخ
ضد الفول (ليلا).
البراة التي تجعل من
الأسود مرافقين أوفياء
(الأقصوصة). اشتراط
الاستحقاق للحصول
على السعادة والوصول
إلى الكنز (مسرحة
فاوست)، اشتراط
النزعة لقطع الطريق
الطويل والوصول إلى
أميرة الجن (مسرحة
فاوست) (١٠).

وذكرت مومسن مراراً
أن ألف ليلة وليلة كانت في

أيام غوته تتمتع بشعبية أوسع من شعبيتها
في القرنين التاسع عشر والعشرين. لكن
هناك في الوقت الحاضر مؤشرات
على أن ألف ليلة وليلة في طريقها لأن
تستعيد مكانتها وقیمتها كمجموعة أدبية
شرقية، وربما كان ذلك أمراً ضرورياً.
وأملت أن تكون هذه الدراسة مساهمة
في الحركة الجديدة باعتبارها معاملة
لرؤية هذه الحكايات الشرقية من منظور
غوته. وحاولت الإحاطة بالمزايا العديدة
التي عرف غوته قدرها حق المعرفة،
علماً بأنه كان واحداً من أهم الروائيين
في التاريخ، مما يتكشف أمامها أكثر من
مجال لإعادة تقييمها. أن الأسباب التي
جملت غوته بضع ألف ليلة وليلة في مثل
هذه المنزلة الرفيعة، وأن يقول عنها إنه
«من الصعب العثور على عمل آخر أكثر
قيمة منها»، هذه الأسباب كافية لأن تثير
اهتمام المستشرقين من جديد بشهرزاد
بنض النظر عن موقف غوته منها. على
أن هذه الأسباب ستساعد على فهم كنه
هذه الحكايات: ليس بوصفها فرعاً من
الأدب العالمي وإنما ظاهرة رئيسية في
الأدب العالمي.

ونشر عدنان الرشيد (١١) كتاباً
يعتوان «تأثير ألف ليلة وليلة والمفكات

النموذجية: المعجز المتحبي، النساء
المازفات (باريس الجديد)، الطبيب
الساخر، الفول (ليلا) التاتين التي
تفتت الذهب وتحرس الكنز، الفتى
الذي يذبح الأموال العظيمة من أجل
حسنا يهاوا (مسرحة فاوست).
وتبقى شخصية فريدة لا بد من
ذكرها بسبب أوصافها الخاصة:
إنها أمينة طريفة الفقرة، وهي المرة
الوحيدة التي استمار فيها غوته
شخصية من ألف ليلة وليلة بالاسم
إلى جانب ذكره شهرزاد بالاسم أيضاً
(أمينة، مزاج العاشق).

٤- كان غوته يستعبر الأوصاف
الجغرافية بهدف وصف الأحداث
المسرحية بطريقة توحي للقارئ أو
المشاهد وكأنها تدور أمامه: «القصر
الأسود»، (ليلا، سني التجوال)،
القصر المسحور، القصر القابع
في باطن الأرض وما يحيط به من
مخوف عالمة (الأقصوصة، مسرحية
فاوست)، الطريق إلى القصر المسحور
(الأقصوصة)، شق في الصخر كتابة
عن المدخل إلى مكان الكنز (سني
التجوال، أويغورين).

٥- استمارة مواقف أسطورية معينة
لأهداف معينة: النساء الجميلات
وهن يقرنن الموسيقى داخل الحديقة،
الضيافة والرفض (باريس الجديد)،
الأسد الذي يقف عند باب قصر
مسحور (الأقصوصة)، معركة
التحول، البشر الذي يملأ مائه ويهبط،
الخدع البصرية عن النار والماء
(الحفلة التنكرية)، أميرة الجن على
ظهر جنبي نصفه بشر ونصفه حيوان،
طيران وهبوط جنينات على هيئة
طيور (ليلا «المبورغيس»، الإغريقية)،
الزواج بأميرة جنية في قصر تحت
الأرض، التعلق بالحكايات عند النساء
لحظة استيقاظهن (فصل هيلينا).

٦- استمارة سلسلة من الموضوعات أو
قالب قصصي معين: الدخول إلى
مكان مسحور ضمن شروط معينة
(باريس الجديد)، الحياة الرغيدة
ضمن الالتزام بشروط معينة (ميلوزينه
الجديدة)، النجاة من مخالب الوحش
(ليلا)، استخراج الكنز على يد أحد
الفتيان (سني التجوال) أو على يد أمير

البَيْلَةُ وَلَيْلَةُ

دراسة وتحليل

بنت

لبنات

R. SPITZMANN

مترجمة من اللغة الألمانية

ترجمة من اللغة الألمانية

ترجمة من اللغة الألمانية

ترجمة من اللغة الألمانية

ترجمة من اللغة الألمانية

على أدب شاعر ألمانيا غوته» (الرياض
١٩٩٥)، وضمت مجموعة مقالات عن
أهم مسرحياته ورواياته التي تأثر فيها
بشاعر المفكات وقصص ألف ليلة وليلة
ضمن أثره الكبير على تعريف التراث
العربي والإسلامي للألمان وخاصة
للأوروبيين بعمامة، وإيمانه الدائم بمالية
الأدب، وانطلق في مقالاته من الدراسات
الاستشراقية التي تطورت كثيراً من نطاق
الثقافة إلى الثقافة المعكوسة. وراى
الرشيد أن علاقة غوته بالأدب العربي
القديم وثيقة، وأن الحركة الرومانتيكية
الأوروبية إحدى إفرازات عصر (شهره)
ألف ليلة وليلة، وأن عصر التنوير
تجسيد لإرهاصات هذا العصر أيضاً.
وكان الأدب المسرحي الكلاسيكي امتداداً
للسائر، وتوقف في المقالة الأخيرة على
تأثير الليالي والمفكات في أدب غوته، ولا
سيما «تشديد أياره، وطاقه ودواع، وحضار
الكنز، وعلاوة الدين والفانوس المسرحي»
ودعوى «أيليه»، وأوجز هذه التأثيرات
مقاربة لتحليلات مومسن، فقد أحب
جوته شعراء المفكات ولكن امرئ القيس
كان يحتل منزلة كبيرة لدى الشاعر.
ثمما نشر غوته حواراً بين علي وفاطمة
أسماء (أنشودة محمد) وجمع أشعاره
عن الشرق في ديوانه الذي حمل عنوانه

(١٧٩١-١٨٧١) في كتابه تاريخ الأدب الأسباني (١٨٤٩) والألماني فرانكو فونلوف (١٧٩٦-١٨٠٧)، والفرنسي داماسيانو والأسباني ميلار إي فنتالاس (١٨١٨-١٨٨٤) في دراساتها المقارنة، وعرض لدى النظر في مدى التأثيرات عبرية في الملحمة، ثلاث نظريات حول نشأة الملحمة القشتالية بصفة عامة، والأولى تُرجمها إلى التأثير الفرنسي، والثانية إلى أصل جرمني قديم، وأحدث الدراسات وأكثرها موضوعية ما تدرج في الثقافة المكسوة، وترجمها إلى أصل عربي، وداعيتها العالم البنسني الجليل خولانك ريبيرا، وتفض على أن الأندلس عرف بعد الفتح الإسلامي بقليل لونيون من الأدب الشعبي، الأول عربي كتب في العامية، والثاني أسباني كتب في الرومانشية، متأثرين فيما بينهما ومؤثرين في الشكل والمضمون (١٤).

وأشارت الدراسات الاستشراقية إلى أن الشاعر أنشد الملحمة لأول مرة وسلمان المسلمين في الأندلس، ورغم كل الهزائم كان متيناً، وحضارته مزدهرة، وثقافتهم جذابة، وتشمل دولتهم الجانب الأعظم من شبه الجزيرة، والتغيرات العصرية، الإنفاط وجعل، كانت أكثر شوعاً، وليس من الغفالة في شيء أيضاً في قوله: إن نسخة منها بعامة أهل الأندلس كانت تُسمع بين المستعربين في الجانب الإسلامي، وبين المدجنين، أعني المسلمين الذين يقيمون في الجانب المسيحي، واكتفى بالإشارة إلى أن أول شاعر أنشد الملحمة كان مستعرباً، أي مسيحياً يعيش في الجانب الإسلامي، ويتكلم العربية لغة، أو العامية منها على أقل تقدير، يعيش المسلمون، وحياته اليومية مليئة بتقاليدهم (١٥).

وحللت الدراسات الاستشراقية المقارنة التأثير اللغوي العربي في الملحمة خلال عدد من الكلمات العربية تُذكر بلفظها، وتُرسَم في حروف لاتينية، دقيقة أحياناً، ومعرفة أحياناً أخرى، فإذا تجاوز الباحث الإنفاط والتعبير إلى الظم والتقاليد، وجد السيد في الملحمة، يُقسم الغنائم طبقاً للشرعية الإسلامية... كان يجد أنباني السيد تزويجان مرتين، وهو تأثير إسلامي بحت، ويميز رأي دوزي في أن السيد كان نصف مسلم ونصف مسيحي، ورأى خوسيه كمون أثار Jose

وليلة، فأغلب المكتبات العامة في ألمانيا وإنجلترا وبقية دول أوروبا (كلمة أوروبا مشتقة من الكلمة البابلية القديمة أريب شمشي - أي غروب الشمس) بالنسبة للفكر البشري، وتعتبر ذلك إنجازاً كبيراً لشعوب الشرق، وأن الأدب لا يعرف وطناً معيماً فهو عالمي الألق والمحتوى، ويمكن نفس منهج التأثير والتأثر (١٦).

وأفاد الطاهر أحمد مكي في كتابه ملحمة السيد: دراسة مقارنة (القاهرة ١٩٧٠) إلى عناية المستشرقين بالتفاعل الأدبي بين الشرق والغرب تأثيراً وتأثيراً، كما في أعمال الأسباني راسون مينيتيد بيدال (١٨٦٩-١٩٦٩) في مؤلفاته عن السيد وعن الأندلس في العصر الوسيط، وعن اللغات الرومانسية وما يتعلق بها، وأعمال الهولندي رينمرت دوزي (١٨٢٩-١٨٨٣) الذي وقف حياته وعلمه وقلمه على الأندلس، ودرس أحداثه ورجاله بروح متعاطفة ومعتدلة وموضوعية، وأبرزها كتابه دأباعت عن تاريخ أسبانيا وأدبها خلال العصر الوسيط (مجلدان) - ليندن. هولندا (١٨٨١). ومهد مكي لدراسته المقارنة فيما يؤكد الاستشراق أيضاً بتفاعل الطوائف الإسلامية والمسيحية في «السيدة والثقافة الأسبانية في ذلك العصر كذلك، وناقش طبيعة الشاعر الجوال المندمع مع شعراء التريادور وقصة ملحمة السيد والسيد في التاريخ وخصائص سيد بتسية وتلاقي القيان منهذ السيد والقنيطور والسيد إنساناً وشخصيات الملحمة والنقد الاستشراقي للملحمة مثل المؤرخ الأمريكي جورج تكور

بيده (الدويان الشرقي للمؤلف الغربي)، والوجود حالياً في منزله الذي عاش فيه حتى وفاته عام ١٨٢٢ في مدينة فايما، ويؤيد الرشيد اهتمام جوت بالآداب العربي وتأثره به بدحض الفكرة الاستعمارية التي أطلقها منظرو الاستعمار من أن الشرق شرق والغرب غرب وميمات أن يلتقي. فقد التقى الشرق في كثير من أدب الكتاب الأوروبيين وأدكى خيالهم ولعل الشاعر جوت خير مثال لنا على تأثره بالآداب العربي القديم.

وظهر لنا بالبرهان الواضح والمتموص الأصلية أن ألف ليلة وليلة، استناداً إلى دراسات المستشرقين أنفسهم، أثرت في غوته منذ صباه، وانكس ذلك في رسائله إلى أصدقائه وصديقاته وهي اعترافات غوته نفسه في كتابه «شعر وحقيقة»، كما أكدت الشواهد التي استعرضتها في البحث، ووردت في روايته الأولى «الأم هزتر»، وفيها ذكر لبعض الأساطير التي قرأها جوت نفسه في ترجمة جالان، على هذا التأثر.

وتأكد تأثير قصص ألف ليلة وليلة في مسرحيته مزاج الماشق، التي تصور الفكرة، وقد أطلق غوته على بطله المسرحية اسم أمينة تيمنا ببطله قصة أمينة إحدى قصص ألف ليلة وليلة، وقد كتبت المستشرقة مومسن تحليلاً لذلك كما رأينا (١٧).

وعضد الرشيد رأيه باعتراف المستشرقين بمكانة ألف ليلة وليلة في الأدب الألماني بامة، فما زالت الهالي تحظى بإعجاب الأوروبيين وشغفهم بقراءتها، إذ تعد اليوم مسقطونية فكرية تته بالشارخ في متاهات ومجاهل لا حدود لها، فأسلوبها الخيالي الذي يتسم بالبالغة ينتزج من القارئ الإعجاب وتصنيق كل ما يقال مثل الأحلام التي يلجأ الإنسان لتفسيرها في الصباح رغم أنها تعكس مخزونات العقل الباطن... وستظل تحمل بصماتها في الفكر الإنساني لأصالتها والجَمِّ والمتأثر والموعظة التي تعكس الحكايات، وستظل أيضاً عاملاً في عوامل تربية الإنسان وصقل ذهنه وتوسيع مداركه وأفقه الخيالي الخصيب، ولا يمكن اليوم إحصاء الدراسات التي ظهرت في أوروبا عن أهمية قصص ألف ليلة



حللت الدراسات الاستشراقية المقارنة التأثير اللغوي العربي في الملحمة من خلال عدد من الكلمات العربية تذكر بلفظها وتُرسَم في حروف لاتينية

بالقرب
منها

مكتبة
مكتبة

نحو

ألف ليلة وليلة



نحو
البحر

العربي، بتعبير رانيليا، فقد استمرت حركة تلاقي الحضارات بعد ذلك، ثم جاء عصر النهضة، وفي هذا العصر أدخلت المخطوطات الكلاسيكية لسلاسل الإغريقيين إلى دائرة العلم الغربي حيث حلت اللغات العلمية محل اللاتينية. ثم جاء العصر الحديث ومعه أشكال لا نهاية لها من المشافة. واليوم لا يشتمل مصطلح «الأوروبي» على نحو هو حاصل، على الأزمات الإغريقية، والمسيحية اللاتينية مجتمعة فحسب، بل يشتمل كذلك على القوميات الحديثة، ولا يقتصر على القطاعين الإغريقيين واللاتينيين للتقسيم الثلاثي للعصور الوسطى. فخلال العصور الوسطى كانت هناك ثلاثة عوامل منفصلة، ولكنها تبدأ من عصر النهضة، يمكننا الحديث عن عاملين وهما أوروبا والشرق.

وأورد رانيليا أن المعارضة في كتابه تتناول كلاً من المذون والفولكلوري بين الإنجليزي والعربي، أو بين أوروبا والشرقيين الأدنى والأوسط، وأكد أن بعض التراث الأدبي والشعبي مقسم مع الثقافة العربية وهو تراث ربما كنا نظنه خاصاً بنا وحدنا» (١٨).

وصالح بعض أشكال هذه الثقافة المكتوبة في السرديات التالية: يوسف وزوجة بوطيفار، سليمان ومملكة سبأ، الإسكندر الأكبر، عنتر وعيلة، مجالس المتعلمين، ألف ليلة وليلة، التجم العربي.. عن واشنطن ايرفنج.

واعتمد في معالجته على الشروح والتعليقات للتصوير السردية ومدى التأثير العربي فيها ليبلغ استنتاجه الدالة مرفقة بجواب من هذه النصوص، فكان سليمان على سبيل المثال «في الشرق الأدنى ولدة قرون، شخصية مهمة، وكانت الملكة أقل أهمية منه، أما في الغرب فكان لقاء الملك مع ملكة سبأ،

Camon Aznar، استاذ تاريخ الفن في المصور الوسطى، الإسلامي والمسيحي، والمعيد الأثري لكلية الآداب في جامعة مدريد، فهو يرى أن السبيل كان مستعرباً، أي مسيحياً يقيم بين المسلمين، يتحدث لغتهم ويحتدي ما هم عليه من تقاليد، إلى جانب التأثير اللغوي والتعبيري، والتقاليد والمبادئ، ولغة من بين قصص الملحمة ما هو من أصل عربي يؤكد أن الخداع على هذا النحو رائج في الحكايات العربية، وبخاصة في قصص «ألف ليلة وليلة»، وغيرها من الحكايات الشعبية التي تعود إلى العصر الوسيط؛ وحكاية الخداع بالزهر كانت معروفة وشائعة على نحو واسع في الأندلس، وأعطاهما المزيد من النبع والانتشار في الأدب الأندلسي المسيحي وعنه نقلتها معظم الآداب الأوروبية» (١٦).

وتردد في أبحاث بعض المستشرقين أن هذه القصة ذات أصل عربي، رغم أن عدداً من المستشرقين راحوا يبحثون عن أصل لها في كل الآداب إلا في الأدب العربي، ربما لأنهم يجهلون، لذلك أن لقاء الأسود وترويضها أو الانتصار عليها قديم جداً في الأدب العربي، ولغة ألوان مختلفة في التراث العربي.

وتماشي اعتراف الاستشراق بالثقافة العكسية في كتاب أ. رانيليا «الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية» (لندن: نيويورك ١٩٧٩). وذكر مؤلفه أن أهم ما يميز هنا هو ما وراثته عن العرب لأنه غير مأروف لدينا، وليس هذا بالأمر الهين، فالناس الذين سمو في العصور الوسطى بالعرب، أتوا من مجموعات إثنية مختلفة، من بينهم البيزنطيون والفرس والهولندي والقيط والأتراك والأرمن واليهود. وقد تم استيعاب الحضارة الفنية التي يمثلونها في الإمبراطوريتين البيزنطية والفراسية، ولكن انتشار الإسلام الباهر في القرن السابع فرض عليهم ثقافة جديدة هي ثقافة الغزاة، وقد صيرت عن نفسها في أسلوب عربي جديد في الحياة» (١٧).

وأقر أن التبار الهائل من القصص الشعبي الفولكلوري والشعبي غالب على الثقافة العربية، وعلى الرغم من أن العصور الوسطى كانت هي الفترة الخصبة لتأثيرات

وملكة سبأ نفسها أشد أثراً وقد حثت عكس هذا مع مجموعة حكايات يوسف: ففي حين توجه نظر الغرب إلى يوسف وحده، كان الشرق مهتماً بقصة الحب بين يوسف وزليخة. وعلى الرغم من أن التراث المسيحي ركز على بلقيس، وأن التراث الشرقي ركز على زليخة، فإنه في كلتا الحادتين كان الخيال الشعبي أسير شخصية لم تتمتع إلا بأهمية ضئيلة في النصوص الدينية نفسها، ولكن الشروح صنعت منها أسطورة كبيرة» (١٩).

وأوضح رانيليا تمديدات اهتمام الاسكندر بناءً على الدراسات الإنجليزية بخطيئة الكبراء وهو موقف ينتج من الثقافة المكتوبة أن دعم القرآن، وكذلك الشروح القرآنية، وجهة النظر القائلة إن الله كان يرضى الإسكندر ويحبهم، وأنه في الحقيقة مقدس، وذلك بمطابقته مع شخصية علقت قبل الإسلام، وعرفت بذئ القرنين، أي صاحب القرنين، وربما كان هذا البطل الذي عاش قبل الإسلام هو الإسكندر الذي كثيراً ما صور حاملاً قرني كيش. ومن الناحية التاريخية، فإن الإسكندر لم يلمس القرنين إلا بعد زيارته، احتقلاً بانتصاره، لمجد زيوس آمون في مصر، حيث أوضح له الهاتف أن آمون كان والده. ويظن أن هناك أسطورة

من الشرق، وليس نموذجاً واحداً، وهي:
١- كتاب الأمثولات بوصفها جنساً أدبياً،
٢- حكايات أخلاقية، ٣- حكاية التسليية
بوصفها مثلاً أو توضيحاً للدرس، ثم ٤-
الحكاية الإطرارية.

إن كتاب مجالس المتعلمين، لم يصبح
من ممتلكات الغرب المألوفة اليوم من
ناحية الشكل فحسب، بل من ناحية
المحتوى كذلك، فكثير مما نلحظه من تراثها
لا نكاد نقبل أنه أتى إلينا من الشرق.
ومثال ذلك المؤثرات الكبيرة التي مصدرها
الإنجيل. (فكل شخصيات الإنجيل ورواة
الإنجيل كانوا من الشرق). وليس غريباً
أننا لا ندرى كذلك كم من نتاج الفكر وكم
من التراث، والمدرجات التي يمكن أن نلحظ
أنها راسخة في الجينات الغربية وجدها،
قد تشكلت من خلال الفولكلور الشرقي.
لقد كان الفولكلور العالمي للشرق الأدنى
في الحقيقة هو الفولكلور العام للعالم
المحضّر (٢٢).

بات واضحاً أن المشاهدة المعكوسة
متجلية في تأثيرات الآداب الشعبية
الغربية على الآداب العالمية، مما يقلل من
الأحكام الضاغطة على الثقافة الغربية
باسم المناقشة التي تعني تأثير الثقافة
الغربية الحديثة على الثقافة الغربية
الراهنة.

* كاتب من سورية

حكايات سندريلا الخرافية التي لا تعرف
أبداً يرتكزون على مهاد واقعي، كما ترد
في حكايات أبطال التراث الشعبي.

وأشار إلى مدى تأثر الغرب بالشرق
في هذا المجال، فقدمنا «استخدم ذاتي
أغنيات القرويين» نموذجاً للأسلوب
الجميل، كان معناه أن العرب قد تقلدوا
بنجاح إلى قلب الأدب الأوروبي، وبهذا
على ذلك فإن عنترية، يمكن أن يكون
مثلاً للنموذج القديم للعالم الغربي ليس
بوصفه بطلاً فحسب، بل بوصفه شاعراً
كذلك (٢١).

ويكاد يفرد رائهاذا يذكر تأثير كتاب
«مجالس المتعلمين» الذي يضم في
حكاياته النموذج الشرقي السابق عليها،
فهي تحكي أن أبا عربياً أو مدرساً عربياً
يوجه لابنه أو لتلميذه النصائح فيما
يختص بمشكلات الحياة وشروط العالم.
ويجيب الابن في الغالب بتسليم، ثم يسأل
سؤالاً يؤولي، إن عاجلاً أو آجلاً، إلى
حكايات أخرى خاصة بالسلك أو حكاية
تمثيلية أخرى. وهي في الواقع التقنية
نفسها التي تستخدمها ألف ليلة وليلة في
تتابع القارئ. ويحتوي الكتاب على ست
وعشرين قطعة من هذه الأقوال المأثورة،
وهي لا تعد ضمن حكايات الكتاب، أما
الحكايات فيبلغ عددها الثلاثين حكاية
ومرفقة، وهي التي تكون جسم الكتاب.

وقدم الكتاب «أربعة نماذج أدبية جديدة

سريانية نشأت في القرن السادس، كانت
الأصل في المطابقة بين الإسكندر وذو
القرنين (٢٠).

إن سيرة عنترية ظهرت باللغة العربية
في بداية القرن التاسع عشر في اثنتين
وثلاثين جزءاً صغيراً. وينتهي كل جزء
عند موقف مشوق يتصل به الكلام في
الجزء الذي يليه على نحو ما يحدث في
ألف ليلة وليلة. وقد ترجم تريك هاملتون
مختصراً للجزء الأول من السيرة، وهو
الجزء الذي سُمي «عنتر وعيلة» ١٨١٩-
١٨٢٠. وفي ١٨٨١ ضمّ كلاوسون خلاصة
ترجمة هاملتون في كتابه الإنجليزي
«أشعار عربية للقارئ الإنجليزي». أي أنه
قدّم ملخصاً للملخص.

وتمثل الموضوع الشعبي الأول الشائع
في «عنتر وعيلة» في الأحوال الاجتماعية
المبكرة غير الواعدة التي نشأ فيها البطل
براي رائهاذا: فقد كانت المحطات من
المحيد لا يلتقي قبول في المجتمع
الحريري. ويتشكل هذا الموضوع حكاية
عنترية، إذ كان الأطفال الذين يولدون
من أولئك النساء يباعون قاع المجتمع،
بالإضافة إلى هذا فإن موضوع هنتر
الأسود البشرة، نشط في وقت كانت فيه
غارات الأفريقيين وتهديداتهم قريبة إلى
الذاكرة. وربما كان من النماذج الأخرى
للطفولة غير الواعدة، وربما من أشهرها
في مجال الفولكلور، ما يرد في دائرة

المراجع

- ١- موحى زيدو - تصفية استعمار العقل مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٧.
- ٢- عدنان أبو حبيب - قصة العربية الحديثة والعرب سرورية التقليد في قصة
عربية حديثة، منشورات بدار كتاب العرب، دمشق ١٩٩٤.
- ٣- إدوين كيب دار - تعريف الإسلاميات ١- ألف ليلة وليلة دراسة وتحليل.
ترجمة إبراهيم خورشيد، زعم الحفيد يونس حسن عثمان، دار الكتاب
العلمي، بيروت، مكتبة المرسية، بيروت ١٩٨٢، ص ١٠٠-١٥٠.
- ٤- د. كاترينا موسون - عبثة الأدب الآثري في جامعات الولايات المتحدة الأمريكية
نقطة حسب تعبير الباحثين، ونذكر من أبرز دراساتها الاستشرافية «لعمركا
في اليونان القري» لموت الكتاب السنوي لجمعية ج ١٤-١٥
في السلسلة الجديدة ١٩٥٠-١٩٥٣) وقصته والمفاهيم (برلين ١٩٦٠)، وبقايا
نصيدة لغوة ومصادرها الشريفة (مجلد البحث والتقدم، السنة ٢٤، العدد
برلين ١٩٦٠) وقصته وألف ليلة وليلة (برلين ١٩٦٠) وأعيد ضمن
سلسلة كتاب الجيب برفلكتور (١٩٨١)، وقصته وقصته العربي (جامعة
سانتورود ١٩٨٨).
- ٥- كاترينا موسون - لغوة وألف ليلة وليلة (ترجمة د. أحمد الجور) منشورات
وزارة التعليم العالي، دمشق ١٩٨٠، ص ١١.
- ٦- المصدر السابق نفسه، ص ١٣.
- ٧- المصدر نفسه، ص ١٢٠.
- ٨- المصدر نفسه، ص ١٥١.
- ٩ - المصدر نفسه، ص ٢٠٤.
- ١٠ - المصدر السابق نفسه، ص ٤١١-٤١٢.
- ١١ - عدنان الرشيد، ولد بمحار عام ١٩٥١، وحار على الدكتوراه في الأدب القديم
من جامعة مارون عام ١٩٧٣ عن قصصه الأدبية لشعبية التي منهج (ص)
في الأدب الآثري.
- ١٢ - عدنان الرشيد: نثر ألف ليلة وليلة على أدب شاعر آثري لغوة، ص ١٧٢،
كتاب الرياض ١٩، العدد ١٩، برلين ١٩٩٥.
- ١٣ - المصدر السابق نفسه، ص ١٧٧-١٧٨.
- ١٤ - طاهر أحمد مكي، معجزة السيد: دراسة مقارنة، دار المعارف، القاهرة، العدد
١٧٧ (الطبعة الأولى ١٩٧٠)، ص ١٧٠.
- ١٥ - المصدر نفسه، ص ١٧٤.
- ١٦ - المصدر السابق نفسه، ص ١٧٨-١٧٩.
- ١٧ - د. ل. وتيل: الماضي المشترك بين العرب: أصول الآداب الشعبية العربية (ترجمة
بيلا إبراهيم، مراجعة فاطمة موسى، عالم المعرفة ٢٠١١، كانون الثاني ١٩٩٩،
ص ١٢).
- ١٧ - المصدر السابق نفسه، ص ١٣.
- ١٨ - المصدر السابق نفسه، ص ١٤.
- ١٩ - المصدر السابق نفسه، ص ١٢١.
- ٢٠ - المصدر نفسه، ص ٢٤٧.
- ٢٢ - المصدر نفسه، ص ٢٥٩.



فكي جمل "ذاكرة الجسد"

نادم رشدي

ملا صدورها قبل أقل من عقد ونصف رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي تستأثر بالكثير من الضوء، "القطيل" الذي يوجد به الإعلام العربي على الثقافة والأدب. والرواية الأولى في "ثلاثية مستغانمي" كانت قد مشت بخطواتها الأولى إلى المكتبات وأكشاك الكتب في العالم العربي بضجة ساهمت إلى حد كبير في ديوعها، ووصول طبعاتها إلى ٢٢ طبعة في سابقة لم تحدث من قبل!

صراخ كانت البداية من "تذكئة" الشاعر الراحل نزار قباني للرواية، والرواية على الفلاف الأخير..، حين تمتع الأخبار التي تسربت لاحقا وأفادت أن نزارا قد تحايل على القراء مستبأ أي شك بأن يكون هو كاتبها، حين قلم العمل مشفوعا بأطراله الذي غشي الناهر سهيل إدريس، بداية، أن يصيب أحلاما بالجنون!

لم تمتع حيلة الشاعر الدمشقي كثيرا من تصرب الإشاعات بأنه قد سامه، على الأقل، في كتابة الرواية..، شائعات تستمد قوتها من وهم شائع بأن وراء كل كتاب أنثوي جميل.. يتوارى رجل!

وحتي حين وهنت فرضية أن يكون نزار قباني ذلك المتوارى، فإن ضمير السارد الذكوري في الرواية كان يلجأ إلى تثبيتها وإن إلى شاعر آخر.. فكان سعدي يوسف الذي صممت طويلا حتى جرت مياه كثيرة بين الروايات الثلاث "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس وعابر سرير" ليطلق تصريحها صاخبا بأن تلك التسريبات إدانة لذاته..

لقد يبدو مجحفا اعتبار ما سبق، أهم عوامل الذيع للرواية التي فازت عام ٧٩٩١ بجائزة نجيب محفوظ، لكن من المنصف أكثر القول أن أجواء الرواية التي اتسمت بحميمية بالغة جعلتها متداولة بين الشباب العربي، ويكفي التحقق من ذلك باستمارة نسخة اشتراها فتى أو فتاة وتتبع خطوط الرصاص تحت عبارات تحاول تعريف الحبيب ومشاهد تحاول تقفص ملامحه.

وإذا ما تم الانحياز بالكامل إلى بعض الآراء التي ترى أن موعية الرواية سر بائن وراء ما اكتسبته من شهرة..، فإنه سيكون إجحاف بحق مشرات الروايات العربية التي كتبها روائيون كبار، لم تحظ كتبهم بما حظيت به "ذاكرة الجسد" إلى حد أن جعل أحلاما تحاول "استثمار" النجاح حين كتبت "فوضى الحواس" ومن ثم "عابر سرير" محاولة الاقتراب من أجواء الرواية الأولى؛ وحين كان النجاح أقل مما حظيت به "ذاكرة الجسد" تمت إعادة إنتاج الشائعات التي تصبغت في تصريح سعدي يوسف الشهير..، وليكون كل ما سبق أسيايا إضافية في شهرتها!

والرواية، بلا شك، ستفرض الكثير مما كتب وقيل عنها عبر أكثر من عقد، بعد الإعلان مؤخرًا عن بدء تصوير مسلسل وإنتاج ضخيم بعنوان الرواية وأحداثها. وبالطبع فإن توقيت عرض المسلسل في الموسم الدراسي الرمضاني وما يعنيه من ارتفاع نسبة المشاهدة إلى الذروة، سيجعل العمل في دائرة الضوء الخالص، ولعل أبرز ما سيثار، بعد حين، هو مقدرة العمل الرئي، بما يمتلك من سطوة جماهيرية لدى مختلف المشاهدين بمختلف درجات الوصي، على محاكاة الرواية وإعادة "حملها" إلى القارئ من جديد.

ويترامن الحديث عن تلفزة "ذاكرة الجسد"، بالنوايا الحقيقية لتحويل الرواية الدالعة "عمارة يعقوبيان" إلى مسلسل تلفزيوني بعد أن كانت قد تجسدت في فيلم سينمائي. إلا أن الخلق كان في اشتراط الرقابة حذف شخصية محورية في الرواية عند كتابة السيناريو، وهي شخصية الصحفي الشاذ جنسيا، مما يؤكد أن الدراما المتلفزة ستبقى، بشروطها الرقابية، سببا مباشرا في اختلال المقاربة بين الأصل والصورة.

وصي المنتقي بما فيها من صدمة الطرح الذي قد لا يقترب من مسلمات البعض ومعتقدهم.

فهي نتاجه الأدبي؛ تظل الأسطورة هاجسها الدائم؛ قصصها ومسرحها، ليوظفها برؤية أدبية وروح إبداعية، لكن! إلا فيضئ أن يملأ. فيعترف متمننا بمضامين الكلام المسفوح على خارطة البوح: الأسطورة بالنسبة لأعماله الإبداعية تأتي كجزء من فئاعتي، وليست مقبلة عليها، وهذا نابع من فئاعتي الخاصة، التي تكونت نتيجة فئاعتي، وخبرتي، وتفكيري في الواقع المحيط بي، والذي هو نتاج تراكبات ملايين السنين، بدءاً من خليط الطين الأول، بدءاً من كُنْ، فكان وكما نتيجة ذلك الإرث الأسطوري، ومع تطورنا زمنياً، إلا أننا نبقى نحتفظ بتلك السروح الأسطورية، خاصة في الشرق، نحن كناثات أسطورية رغم كل ما نحاول أن نلغى ذواتنا بمسحة الحداثة، هذه، لذلك فإننا لا أمل من الأسطورة، ولا الكتابة فيها، فإننا أكتب الواقع بفن النظر ما يتم تسميته، هو هكذا أراء، وهكذا أدرجته حبراً على ورق، ومن خلال الكلمات والإبداع!!

تمساً يكون الإبداع أولوية ..

ولعل الملاحظة التي يقرها الكثيرون، أن معظم المبدعين الأردنيين يسعى ويجهد للاعتراف بهم من الخارج أولاً، حتى تتاح له فرصة الاعتراف بهم في الأردن، وعليه فإن سؤال صاحب (الرحى) و (النواج)، هل كنت أحدهم؟ وكيف؟

الفضية هي ليست في مسألة الخارج والداخل، ولكن هناك بحث دائم عن مطلق قادر على قراءة الإبداع بطريقة موضوعية وحيادية، وأينما توفر هذا المنتقي، قارئاً أو ناقداً، فهو مبتقى المبدع في الأردن وفي كل مساحة يكون فيها، ولكن الإشكال في الأردن أن المبدع بحاجة إلى مجهود أسطوري لكي يتم الالتفات إليه، لأن مسألة التعامل مع الأدب والإبداع والكتابة لم تتمركز كفضل من داخل البنية الثقافية، من داخل المجتمع، ولتعترف بعدم وجود حالة ثقافية مشكلة، والثقافة والإبداع ليس

مفتاح العدوان

قاص ومسرحي أردني يراهن على

ما في جعبة المبدعين الشباب في الأردن..

مأثرة: عمل النيدري

في حوار موسوم بثقافة تنم عن واقع رؤية مختلفة صمها يدهان به الكثيرون، يستكشف القاص والمسرحي منتج العدوان؛ المسكوت عنه هي الثقافة الأردنية التي باتت إحدى همومه، متطلعا إليها بصدق إنساني خالص، مقترباً من وصي أسلافه الأسطوريين، مضطراً بعد صدور أربعة مجموعات قصصية ومسرحيتين، وهو بعدة جوائز أدبية،

تقصير الكثيرون عن مواكبة الإبداع الشبابي في الأردن.



العدوان

ويشكّل العدوان نصومه المثارة بالروح الأسطورية، برؤية وروح معاصرة يصونها الإبداع من كل جهات التجريب والحداثة، ويترجم عن واقعيتها الجديدة ما تراكم بفعل عوامل العندين، لتغدو أكثر اقتراباً من

عنها، والعمل الروائي مختلف كلياً عن كتابة القصة، ولكنه متع، وحيوي، ويطلق حالة مختلفة تندمج في كيمياء المبدع نفسه أثناء كتابة العمل الروائي، اعترف أنني أوّجّل التصريح بهذه الرواية لأنها عملي الأول في هذا الجنس الأدبي، ولهذا فاشعر معها بالقلق الذي انتابني قبل إصدار مجموعتي القصصية الأولى، وربما يكون هذا القلق أحد أسباب عدم قرأتي لها القراءة النهائية قبل أن أشهرها، ولكن في النهاية ستكون تلك الغامرة، والصعود إلى "جلجلة" الإعلان عنها!!

الترجمة والمالية ..

ولا يرى مفلح المدوان - الذي ترجمت بعض قصصه إلى الفرنسية - أن الترجمة تعطي المبدع صفة العالمية إلا إذا توافرت في العمل المترجم شروط بمبناها: صمليّة الترجمة التي تحكم ترجمة كثير من الأعمال على المستوى العربي في الفترة هذه لا تحكمها جميعها السوية الإبداعية العالمية، ولهذا فأننا لا أظن أن كل ما يترجم سوف يكون هو المقاس الأفضل لإدعائها التي تقدم في الخارج، ولهذا فإذا كانت العالمية هي فقه ضيق ترجمات بعض النظر عن النوصية أمام القارئ في العالم فقد تكون هذه الخطوة سلبية بالنسبة لأدبنا وصوته في الخارج، والسؤال هو كيف تترجم هذه الأعمال، ما الغايبين لا اختيارها، ومن يختارها، وأية مواضيع يتم التركيز عليها في سبيل ترجمتها، وإن تقدم في الخارج؟ كثير من الأسئلة مطروحة على عملية الترجمة، والسؤال الأكثر إلحاحاً، ماذا يريد الآخر/العالم أن يقرأ شيئاً لأن هناك بعض الترجمات حتى وإن ترجمت لا تقرأ وتبقى مركونة لأنها لا تلي ذائقة أولئك القراء العالميين، وفي النهاية الترجمة من الممكن أن تقدم العمل إلى الآخر، ولكنها ليست وحدها التي تعطيه صفة العالمية.

منى يصبح البيع عالياً

سؤال ظلّ ملاك حلم المبدعين، يعمل مفلح المدوان الحاصل على بكالوريوس



يكون بحاجة إلى تأكيد حضوره محلياً والمنطق يقول أن المتبة الأولى تكون من البهيت للانطلاق إلى الخارج. أقصد أنه إذا تحقق الحضور من خلال جائزة أو أكثر خارج وطنه، يصبح أي تكريم من الداخل، ومعلماً، تابع للفعل الذي جاء من الخارج، يعني بدلا أن تكون سياقين لتكريم المبدعين والإبداع تنتظر فتاوى، وشهادات، وجوائز يجمعها مبدعنا من الخارج حتى نستقبله ونحتفي به في بيته، وهذا مضحك ميلك، ويشمل في مكباته نوعاً من الكوميديا السوداء!!

(العتبات) ..

ويبدو بمنزلة روايته الأولى "العتبات" الجائزة للنشر عندما يتيقن من قدرها وتميز مقولاتها: كتبت تلك الرواية، وعنوانها "العتبات"، ولكنني محتفظ بها لأقرأها قراءة أخرى لا أدري متى، قبل أن استقر على صيغتها، وأكون راضياً

عملية الترجمة التي تحكم ترجمة كثير من الأعمال على المستوى العربي في الفترة هذه لا تحكمها جميعها السوية الإبداعية العالمية



أولوية داخل هذه الحدود، ولهذا يكون التعامل مع الإبداع والكلمة خارج الأردن بجدية أعلى، رغم التافهية المالية في تلك الفضاءات الأخرى، ولهذا فإن عملية الالتفات إلى الإبداع الأردني في الخارج، وهنا أصول الالتفات وليس الاعتراف، لأن المبدع مبدع بغض النظر أين يقرأ إبداعه، وهذا الالتفات يأخذ بمد ذلك أثرنا راجعاً في الساحة الأردنية، فهذا القراء والنقاد يتدارك ما كان فاتهم من هذا الإبداع، ويبدلون بالهات في محاولة للتكاتف، والتقدير، والقراءة، لهذا "الحجر" الذي رفضه البنامون وكان حجر الزاوية!!

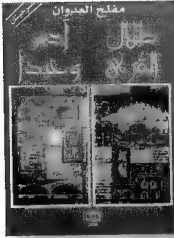
الضلع البكي في قضية الجرائز الأدبية ..

وعصموا إلى أي مدى يؤثر الفوز بجوائز أدبية على المبدع، وإلى أي مدى ينعكس ذلك على حضوره محلياً؟

ومفلح المدوان الفائز بجائزة محمود تيمون عن مجموعته القصصية (الرحسى)، وبجائزة الشارقة للإبداع في المسرح عن مسرحيته (عضيات حلم) وبجائزة اليونسكو في الإبداع الكتابي، هل أثر عليه هذا الفوز؟

هذا السؤال مرتبط بقضية الالتفات من الخارج، وهنا لي تجربة في هذا السياق، وهذا يؤسف له، ولكن إذا تفرسنا في الأمر بكل موضوعية وصراحة، نصل إلى هذه النتيجة وهي أن تلك الجوائز هي تأكيد وشهادات تقدير يأخذها المبدع من الخارج، ولكن بعد أن يصل المبدع هذه المرحلة، ترى هل





بحرية التعبير، ولكن في الجانب الآخر والأساس نحن منمنون بالسوية الإبداعية لتلك الأعمال ولها الأولوية.

النقطة السري بين الصحافة والإبداع ..

وهو يرى أن الصحافة لم تأخذ من الإبداع لأن ما يجع بينهما أكبر مما يفارق: عملي هو في الصحافة، وهناك خط سري يربط بينه وبين الإبداع، لأن كتابتي في الصحافة بشكل مشاريع فيها إبداع من نوع جديد، وتعتمد على إصدا الكلمة واللغة والفكرة الأولية على الخبر، ولهذا فانا لا أتابع الخبر في عملي في الصحافة، أنا أبحث في مساهمات غير مطروقة، هذه بعد ذاتها حين أكتب فيها أبقى في إطار القصة، والكلمة الإبداعية، وكثير من المواضيع التي أطرقها صغيا تفتح أفقني نحو مواضيع جديدة استثمرها في كتابة القصص والمسرح والكتابة الإبداعية، وفي النهاية أنا مرتاح لعملي في الصحافة ومصدر هذه الراحة في الأساس أنه أشرى كتابتي الإبداعية، وفتح أمامي أفق جديدة في ما المضمار، فكانت الصحافة رديفاً، وإضافة للفعل الكتابي الإبداعي عندي.

لمية الديمقراطية ..

وكمادات في تبرير سلوكيات تصرد على نفسه أولاً وعلى الجماعة بعد استقالته منذ الجلسة الأولى بعد فوزه بمضوية الهيئة الإدارية لرابطة الكتاب الأردنيين: أنا لا أعقد بهذا، واللعب الديمقراطية تعترض ذلك، لأن الأغلبية

الأفكار مصدرة، ولهذا حين يتم التطرق إليها بكتاب يكون هناك محاولة لمصادرة صاحب هذا الفعل واغتاله، ومن هنا يكون التعاطف والشهرة في فعل الناظر الإنساني وليست بروح الذائقة النقدية، والتصميم في العمل الإبداعي..

ولذلك فإنه حلما يحتفظ الطرف يكون المحكم هو الذائقة ودرجة الاختلاف الإبداعي لهذا العمل أو ذاك. عند هذه النقطة نستطيع أن نقول أن هذا الكتاب حقق الحضور والشهرة والترويج الحقيقي الذي يتوأم فيه الفعل الإعلامي مع الزخم الإبداعي، وهذه المصادلة لا تتوفر في كثير من الأعمال التي تصدر أو تراقب ولهذا فيجب أن تكون حذرين في التعامل الإبداعي معها، مع إيماننا الأساسي أننا لا بد وأن تقع مع القضية كحالة رأي عام وحرديات وحقوق إنسان وهذه واجبنا كمكتفين وكتاب منمين

في الهندسة الكيميائية من الجامعة الأردنية، تجاهه انطباعاً ورؤية خاصة: أظن أن لمية المالية، إذا بقي المبدع ياهث وراءها سيفقد نكهة ثقافية إبداعية، وخصوصية مواضيعه، وقد تتطلب منه التخلي عن بعض منجزه وتاريخه، كما حصل مع بعض كتابنا الكبار في سعيهم وراء نوبل (إذا افترضنا أنها إحدى بوابات المالية)، فتحلوا عن بعض منجزهم الإبداعي النضالي، لتكون عندهم رخصة للدخول في هذا السياق والسباق، ولكن في جانب آخر مؤمن بأن الخصوصية، والكتابة ببطرية عالية، وثقافية هي أحد مفاتيح المالية، لأن العالم عندما يريد أن يقرأنا هو يسعى نحو معرفة خصوصيتنا، وشيئا مفارقاً ومختلفاً عن النمط السائد عنده، مثل حالنا عندما نقرأ إبداعاً عالمياً نحن نبحث عن شيء مختلف عما عندنا وبهذه الحالة يكون مقروءاً بالنسبة لنا. المالية تحكمها عناصر كثيرة، وكلها تصب في هذا المضمار لكن المهم عندما يكون المبدع عالمياً أن يبقى محافظاً على بكرة إبداعه، ومتمسكاً بخصوصية منجزه وتميزه من خلال هذه الخصوصية.

معالجة الرقابة والشهرة ..

وعندما تسطو الرقابة على نتاج المبدع فإنها في الغالب تساهم في ترويجه ونشره وشهرته، ويرى صاحب "موت عزرائيل" أن: الرقابة بفضة بأي حال من الأحوال، وفي كل الظروف..

لذلك فإن مناقشة قضية انعكاسها على المبدع يجب أن لا تؤخذ بهذه الصورة، لأن من المبدع والكتاب في الأساس عند كتابته لأي عمل هو أن يوصله إلى المتلقي، ويحقق حضوره بقيمة الفعل نفسه لا بالأصداء حول ما يقال عن هذا العمل، ولهذا فتكون الشهرة منقوصة إذا كانت ناتجة بفعل الأصداء التي تترافق مع المنع، إعلامية أو قانونية، وهي النهاية. بعد أن تضمد العاصفة، لا يبقى على الأرض إلا العمل الإبداعي الذي يحقق حضوره، ويخلد بعد أن تفتت أضواء الإعلام والإلترارة.

ولأسف فإن الموانع كثيرة في مجتمعاتنا العربية، لذلك فهناك كثير من



عندما تسطو الرقابة على نتاج المبدع فإنها تساهم في ترويجه ونشره وشهرته

الخاصة التي يكتب عنها. وبعض آخر يكتب بشكل انطباعي حذر، والثقة التي توصف بالجدية، والسوية، وهؤلاء تكن لهم كل الاحترام، نظرا لكثرة التميز الإبداعي لا يمتصون من ينقلوا مسلمات الساحة الإبداعية بأكملها..

في الظروف الصعبة، من المفترض أن يكون النقد مرادفاً، وادعاً، ومطورا للإبداع، لكن في ظل ما نراه من ندبة هذه الأيام، فالحال مختلف، ولا ينبجى من هذا إلا ما ندر من النقاد.

موت «جمعية القصيرة في الأردن» ..

وعن «جمعية القصيرة في الأردن» التي صمى جاداً لتأسيسها، وكيف ولماذا خيبت الفكرة: قبل عدة سنوات طرحت الفكرة، وكانت تركز على تأسيس نادي القصصة القصيرة في الأردن، وكانت فكرته تاول الاشتغال على هذا الجنس الإبداعي، وكتاب القصيرة القصيرة، في ظل زخم واضح للإصدارات في هذا المجال، ووجود عدد من كتاب القصة القصيرة يمتلكون تجارب متنوعة، وميزة في القصة القصيرة بكافة تلاوينها، وكان هناك تحمس من كثير من الكتاب لهذا التوجه، لكن صادفتها إشكالات كثيرة، منها هل يكون النادي داخل رابطة الكتاب أم مستقل بشكل كامل، وتبعه الرابطة، ولماذا لا يكون هذا العمل على داخل لجان الرابطة، وبعض الزملاء دخلوا في قضية الأجيال من كتاب القصة

**من المفترض أن يكون
النقد مرادفاً وادعاً
ومطوراً للإبداع،
لكن في ظل ما نراه
من ندبة هذه الأيام
فالحال مختلف**

المرزات النامية ..

ولأنه كتب بعض رؤاه النقدية في المنجز الإبداعي المحلي والعربي، تراه ينتقد ما اسماء: «العوزات النقدية» التي تشي بتخلف الحركة النقدية المحلية، لأن القليل منها سوي، ويعبر عن طموحه: الإبداع، لحظة تشكله، وإنجاز، منفصل كلياً عن النقد، ولا علاقة له به، ولهذا هاليدع الحقيقي والذي يعمل بتقاليد هو ينجز ما يريد إبداعياً وليس في ذهنه إلا عمله، وكتابه بشكل مكتمل يرضى عنه بعيداً عن رقابة المجتمع، أو الدين أو السياسة أو المؤسسة النقدية حتى، والا سيكن مرعوباً وهو يكتب نفسه، وفق تلك المقاييس التي من الصعب إرضائها، ومن المطلوب والمربوب الانقراض عليها ..

ثم بعد أن ينجز هذا العمل تصبح المشكلة ليس عنده بل عند النقاد الذين بعضهم انتقائي، وبعضهم له حوزته

في الهيئة الإدارية جاءت ببرنامجهما الذي في رؤاه وتوجهاته مختلف عن البرنامج الذي أؤمن به، وهناك مواقف ومشاريع وتصورات مختلفة كلياً بيننا، وهذا التصح لي عند أول اجتماع للهيئة الإدارية، وكانت تلك المجموعة لها حوزتها وإطارها الذي تعمل داخل بوتقته ولهذا لم يكن هناك أية فرصة للتعاون، وأنا لا أحملها الذنب، فهي جاءت بعد انتقابات، وقد أوصلتها إلى ما هي عليه الأعلبية في الهيئة العامة، ودخل هذه اللعبة الديمقراطية هناك صاحب قرار هو من يملك الأغلبية، وما تبقى، حتى ولو جلسوا حول طاولة الاجتماعات فهم لا يشكلون إلا رقماً، ولا يمكن أن يقر مشاريع، أو يصلح وضماً، في مقابل الأغلبية، أو يصبح جزءاً منهم، وبذلك يتقافى مع مشاريعه وهفاته ويدخل في تسويات لتقده قيمته، وحضوره حتى استقالاتي فشلت أن انتصر لقناعاتي، وللاصدقاء الذين انتخبوني ووثقوا برؤاي التي لا تقبل أن تكون هامشاً أو رقماً سهلاً وسط أغلبية تريد أن تصادر كل القرارات.

التعرض بالسر الأردني ..

وعن اتجاهه للمسرح وبشكل مواز لكتابه للقصصة القصيرة: لماذا يرى في المسرح الأردني وهو الآن عضو لجان مهمة في المسرح ؟ ..

هناك تجارب مسرحية مهمة في الأردن، على سبيل النص، والإخراج، والأعمال المتكاملة، ولهذا في تجسد حضوراً سنوياً في المهرجانات العربية، ولكن ما يؤسف له هذه العشوائية، وعدم تراكم هذه الأعمال، وهناك تشتت في الجهود في هذا المضمار، والمأمول أن تكون هنا كمبادرة من قبل وزارة الثقافة، وثقافة الفنانين، لعمل منهجي، ومخطط له للفهوض للمسرح الأردني، وتنظيم المهرجانات ومؤسساتها، حتى تتجاوز العوائق المادية، وما يطرح من أعمال ليست بالمستوى الفني اللائق أحياناً، يعني كل هذه الأمور من الممكن أن تعمل نقلة نوعية في المسرح الأردني، وتقتر به عدة خطوات إلى الأمام.





”بوح القرى“ الذي يثير إشكالية السؤال: هل نحن نعيد كتابة تاريخنا الشعبي بإيدينا، فإنه يقرر أن: تاريخنا في الأصل لم يكتب، وما أقوم بجمعه من معلومات، وما النقطه من قصص وحكايا وتاريخ من على اللسنة الناس هناك، فأجأ بأنه لا توجد أي جهة أو مؤرخ قام بتسجيله، وربما ما أقوم به كنت في بداية المشروع أخذه على معمل العمل التوثيقي فقط، ولكنني اكتشفت بعد فترة من هذا المشروع أنه عملية إنقاذ، وتحصيل ما تبقى من تاريخ قبل أن يندثر بشكل كامل، ثم هي محاولة إنقاذ هذا التاريخ من الانقراض أو الزوال، ولا ادعي أنني وحدي أقوم على هذا العمل لأن هناك أشخاصا آخرين يساهمون في هذا المضمار، ولكن بشكل فردي، وبجهود متناثرة، وغير منسقة.

نعم هناك تاريخ شفوي، وتاريخ مكتوب، وقصص، وحكايات، وتسميات، وتقول، بحاجة إلى كتابة، هناك أماكن تتبرهن لا بد من توثيقها، هناك خرافات، تسرد، وحجارة تصادر، وأثار تبايع، وكلها إن لم نوثقها ونكتبها نحن نساهم في تدمير الذاكرة، وتشويه صورة التراث الذي عليه نعيش، لهذا فأنا مقتنع بمشروعي، ولا أعتبره عملا، بل هو واجب وطني، إضافة إلى أنه يضيف الي، ويرفدني مرفها، ويصب في مشروعي الإبداعي أيضا.

بانتظار الجميع ..

وعندما يحدثنا عن جديده، فنأنا لنمس ونذكر أن مشاريعه الكتابية تعدى بعمها القصصي والمسرحي، فيبوح صاحب ”موت لا أعرف شعاعه“: أناج في المطبعة الآن إصدار الجزء الأول من موسوعة القرية الأردنية بوح (القرى)، وهو أول كتاب في الموسوعة يحتوي على ٣٠ قرية أردنية، بتفاصيلها، مع هوامش مرفهة، وكشافات بوصف ملونة، هذا مشروع كتابي لهذا العام، كما أنني أنجزت كما قلت سابقا روايتي ”المعيات“، وأعمل الآن على كتابة نص مسرحي سيكون منجز خلال أشهر قادمة، أتمنى أن يكون جاهزا قبل الموسم المسرحي لهذا العام.

* كتاب من الأردن

وهل يمكن التوفيق بينهم في النادي، ثم بين تلك الحوارات خبت الفكرة التي كانت تحمل درجة من التفاتة، والرغبة هي الاشتغال على القصة القصيرة والاشتغال على مجلة خاصة بها، وتنوات وورشات، وتفتت الأداة، وسافر بعض هؤلاء الكتاب، وجزء آخر استهلكه العمل الأكاديمي، يعني الفكرة بدأت ولكن كثرة النقاش فيها في تلك الفترة جعلتنا ننأى ونفضل الاشتغال على الفعل القصصي أكثر من مؤسسة تحمل اسم القصة وهذا أجدى، وأكثر ديمومة.

الثقافة الرقمية ..

ويعد حصوله على منصب نائب رئيس اتحاد كتاب الانترنت العرب وإمكانية الاتحاد أن يخدم الحركة الثقافية والإبداعية الأردنية يقول: اتحاد كتاب الانترنت العرب بدأ فكرة شبه حلم في أن يتألف الكتاب العرب الذي يستفيدون الانترنت في كتاباتهم الإبداعية، وشكلوا نواة كتاب رقميين، يعتمدون على أدوات رقمية في أعمالهم الإبداعية وكتاباتهم وتفاعلها، وتآلفت مجموعة من هؤلاء الكتاب عن طريق الانترنت واجتمعنا أنا ومحمد سناجلة بهم في مقر رابطة الكتاب في الأردن، وراسلنا مجموعات أخرى، وأعلننا عن هذا الاتحاد التوعوي، وحدث هذا بالفعل، ولذلك فاتحاد كتاب الانترنت هو من أوائل المؤسسات العربية التي لم يكن الأول المعنية بالثقافة الرقمية، والكتابة بهذه التقنية، والترويج لها، والتطوير لنموها، واقتراح عناوين لنمط جديد من الكتابة هو غير ميثور عن الكتابة الورقية ولكنه يراكم عليه أساليب وطرقا جديدة ..

والساحة الثقافية في الأردن غير مبنوة عن مثيلاتها في الوطن العربي، لا بل هي ذاتها في مجتمع الانترنت، هذا المجتمع الافتراضي، ولهذا فأعتقد أن الفرص التي من الممكن أن يأخذها الكتاب الأردني، من ناحية تعريف، وإيصال أعماله الإبداعية، والاحتكاك مع أصوات أخرى، ستكون أيسر وأكثر جدوى عن طريق الإتحاد، خاصة وأن مؤسسة الاتحاد لديها موقعا الخاص، ومجلتها الإلكترونية، ومنديات ثقافية، ومشاريع عديدة ترصد الكتاب، ويمتطع



أن يستفيد منها الكاتب الأردني، وتفتح أمامه القنوات للتواصل مع الآخرين في أكثر من إطار.

اليليشيا الثقافية ..

وهو إذ يعترف ضمنيا بوجودها، فإنه لا يوافق على ما يتهم الكثيرون (الشلل والجماعات) الثقافية به من أنها تتحكم بالشهد الثقافي المحلي، بصراحة أنا لا أتخذ سوقها متطلبا من تلك الجماعات والشلل، هذا إذا توفر فيها السوية والتنوعية المانية في المنجز الذي تقدمه، فإذا كان شاعر مهم، وحقيقي، ومعه مجموعة من ذات النوعية، هؤلاء إذا صاروا شلة فكرية إبداعية سوف يشكلون تيارا ومدرسة في النهاية من خلال نقاشاتهم وكتاباتهم ولهذا فأنا مع الطللية والجماعة إذا كانت في هذا السياق، ولكن إذا أخذت صفة العصابة أو ميليشيا ثقافية، بمعنى أنها تريد أن تستحوذ على كل شيء وتوزع هذه التركة على أطراف الأصقاء هؤلاء فهنا يدخل مسار الفساد والابتذال في هذا السياق، ويصبح العمل داخل حوزة اللصوصية أكثر من عنوان الشلة الإبداعية، أو الجماعة الثقافية. ويجب محاربة مثل هؤلاء، وتبذهم من الساحة الثقافية، ولكن لأصنف الساحة الثقافية برمتها هشة، ولا تمتلك أعرافا ورؤى جماعية في هذا الاتجاه، ولذلك فهي بيئة تشجع مثل تلك الشللية الطفيلية.

بوح القرى ..

أما عن مشروعه الصحفي التوثيقي:

فقلنا

للمشهد كن سكر هذا التجوال

xxx

وبدأنا في رسم منازلنا
تحت بيبب النملة،قالت من فرط حرارتها
لا يسبقني أحد للرمل،
وخدشنا، كيف خدشناسهم جراتها بالخيل
وتركنا حارتهاوالخاتم في إصبعها
يشهد أن غزال الكرة الأرضية،
مات على جمهرة السهل

xxx

وبدأنا
لكن الحاجة في تشرين الثاني
خدشت قامتنا بفراغ القهوة،
إذا لا كأس هذا، أو كأس هناك
ترجرج

حالتنا بالهيل

xxx

ولنا أن نسهم في تعليم الكوكب،
كيف يمر على شمس حزيران،
ولا يتنهذ من عمة ليل
كنت أفكر في تعميم الشكل الشعريبرمز أسطوري،
قبل دخولي في كهف النسيان،
ولكن قادنتني قماي إلى المنفى،فوجدت شبيهي،
يسرقني من نفسي،وينادمني في الصحو،
فقلت: صديقي الإنسانيمر على وترتي،
وله أن يعقد ما شاء من الليمونعلى وترتي
وله أن يسألني عن آخر مملكةعبرتها الجان
وصديقي ليس يكافي غير حفيفالطير،
على

الشجر الإنسان !!

أمطار موسمية

أمم الخطب



في تشرين الثاني
بعد غياب النرجس
قرأ الشاعر ليلاً آخر ما حاكته الريح
على أرض صعدت من غفوتها،
وأتت بالظل على ملكوت الناس

xxx

في تشرين الثاني
من يوم الجمعة
قبل ضحي الحراس
نحت الواحد منا نحل روايته،
وأتى بالظل إلى شجر الوسواس

xxx

في تشرين الثاني
للعام الألفين وخمسة
سرنا يترو أخضر نحو رواء الشمس،
وفي جعبتنا شيء ما يشبه إيقاع الأقواس

xxx

في تشرين الثاني
من هذا القرن المعجون باوجاع الطائر،
إذ يعبر مثل الريح على جسد المقراس
عُدنا من وجد صوفي
أكثر إيلاما

من وجع مستتر تحت غناء الكاس

xxx

في تشرين الثاني
قال صديقي:
ناخذ من سرب حمامات وطناً
أو نأخذ من وجع منفي في الحضرة
كل تقاليد الأعراس

ونزلنا خلف حصار الشارع،
قلنا لنوات لا ترعى خلف غيوم الصحراء،

هنا يسكن قلب الشرق،
ولا قلب لمن يسأل ناقته،

أين تخبي مبسمها المذبوح
ونزلنا ظنن على جسد مسفوح

* شاعر عربي

من خطوة نمضك

سمود سليمان *

يشرب نار بهجتها
والروح لا تمشي إلى جهة
إلا لكي تمشي
إلى أخرى

xxx

مشينا
ليس في يدنا هوى
في يدنا الذي
في القلب

بلا أدنى مواعيد ولا رغبة
وكان هواك منسيا
كاعشاب من الفوضى
واحلام بلا معنى
وأيام بلا أدنى
مواعيد
ولا رغبة

xxx

وكان هواك منسيا
كاصداء من الذكرى
... نمنجها

على ورق
ورشفها
كما القهوة

نجر الليل من ليل
ومن حزن
ومن بهجة
فهل كنا

كموج البحر
لا حول ولا قوة
وهل كنا صباحات

بلا صبح
بلا شمعة

نرص الحزن جنب الحزن
تقطف صهوة اللحظة
أما زلنا صغيرين

نواجه هذه الدنيا
بما نهوى
... أما زلنا نواجهها

بلا أدنى مواعيد
ولا رغبة.

مشينا
ليس في يدنا هوى
في يدنا الذي في القلب
... قلنا
يا قلب
هل كل الذي في القلب
حشد من غبار
حريق من يباس الروح
يا قلب هل كل الذي
في القلب ماء
" لم يرد "

xxx

مشينا
إن عودتنا الريح
أن نمشي
بلا أي اتجاه
نقتفي أثر الحنين
ولا حنين
كان للأيام دهشتها العنيدة
قلبيها الدامي

xxx

مشينا
من بياض الحلم لندنيا
ومن ماض يدق الباب
للمدن البعيدة

للعصافير الجميلة
للمقاهي
" لم نعد "

غير أن الريح صاعدة
إلى أعلى
وأعلى القلب

لم تكن الشرايا
كان ما يحوي
لنا الترحال من قلق

كانت ملامحنا تنق



وجمرة في اليد
أنقى
من بياض الحلم
بيني وبين البحر ما يكفي
فكم يكفي
لكي يرد البحر خطواتنا
وكم يكفي
لكي تمشي بلا طرق
والروح لم تمشي إلى جهة
إلا لكي
تمشي إلى أخرى

xxx

من خطوة نمضي
ومن باب الدعابة
... نتلقى مقهى

وطاولة
وأصحابا
ونلعب

ما قد خسرتنا الجولة الأولى
فمن يا صحب
أتعبه هوى في القلب

من يا صحب
تطرق بابيه امرأة
وتتركه جوار النبع

المثقف المقاتل والخدمة المدفوعة

د. سهند مبهيزيت *

على غيولات الورشة الجبرالية ومخرجاتها اليوم، وهو ما أسفر عن تبعية أخرى غير تبعية المثقف للسلطة. فقد غدا المثقف مزوقاً للسلطة وجده ينسج أفكارها بشكل يبدو فيه المثقف متقوقاً على ثقافة السلطة في أفكاره.

وعند النظر في تصنيف الطاهر لبب في إنزائها نجد بأن المثقف المقاتل اليوم الأكثر حضوراً فهو صاحب الفرصة الأكبر في الحضور إلى جانب السياسي. وراح هذا المثقف يقدم النصائح والمبادرات الفكرية من أجل ترشيد عمل السلطة. وبناءً على هذا نلاحظ تصاعد خطاب الإصلاح والشاركة والحاكمية والشفافية. في مقابل إغراق المثقف المقاتل بجهة الصناعة الثقافية التي كان مأمولاً منها أن تهدم السلطة وتسر الفجوة بينها وبين قواعدها المجتمعية.

أصل المثقف المقاتل نفسه في خضم ماكينته السياسية. وكان عليه تحمل جزء من النتيجة. نتيجة الخدمة المدفوعة من قبل السلطة. وهي في كل الأحوال ليست سلبية. إذا استطاع المثقف أن يعقلن السياسي ويذهب معه إلى المناطق الرمادية ويحاولن معاً البحث عن حل لمشكلات الدولة.

مع مرور الزمن سينصاع دور المثقف للمقاتل. ولكن إلى متى؟ لقد جريت الدولة العربية المعاصرة في مختلف مراحلها كل الخطأيات. جرت للمثقفين الدعاة الذي انتهوا معها إلى علاقة صيدمية رفعت شعار "الإسلام هو الحل". وجروا صفاً التقديمية والعلمانية والتجديد وانتهوا إلى تقلص الأحلام الكبرى وطويت صفحة التقديمية وقرية مع تصاعد هجمة الغرب وثري حال الأمة. وجرب المعدلون من يعتبرون اليوم أهل الوسطية والاعتدال وهؤلاء خُمست لهم الدولة العربية ولكن الحبل النقطع بين الطرفين في النهاية. وفي ظل تراجع كل هذه الأنماط تصاعد مجدداً دور داعية التقنية والأخذ باليأس من الغرب. ولكن كل يفتي هذا المثقف للصبر الذي لقيه الدعاة والمعدلون والتقدميون؟

الحال الراهن يقود إلى تصاعد مشهد الاحتياج بين الجانبين الدولة العربية ستزداد حاجاتها للمثقفين مزوقين لها ولسياساتها. وللمثقفون العرب من همزوا أو قَسَّسوا ستزداد حاجتهم لجدران استنادية من نوع ما. وربما سيطلبون تأييد الحركات المدفوعة من مناقشة للثمن إلا بعد اكتمال الأعمال. لكن هذا لا يعني فقدان الأمل بوجود مستقبلي فاعلين ذوي قدرة على توجيه النصح أو الصراخ ولو كان في ذلك وصول إلى نهايات مأساوية.

ميزر الصديق الطاهر لبب في معرض مرأسته لأخاط المثقفين العرب بين أربعة أنواع جربت واختبرت في التشهد الثقافي العربي. وجاء تشخيصه خارطة توزيعهم في الراهن العربي من خلال مقالته المعنونة بـ "خافعة بلا مثقفين" والتي نشرت في مجلة المستقبل العربي العدد 2002 / 182، وجمده يقول: "رأيت أن هناك أربعة أنماط من المثقفين هي الأكثر تعبيراً عن المشهد العربي" وهي:

للمثقف الملحمي. وهو الذي دفعته الحركات الاجتماعية والفكرية خلال الستينيات بوجه خاص إلى صياغة مشاريع دافع عنها على أساس أن التاريخ يحتمل إنجازها. وكانت مرحلته مرحلة صياغة الحميات الداخلية. أي تلك التي كان يتصور أصحابها أن مجتمعاتهم قادرة ذاتياً على إنجازها.

والنوع الثاني، المثقف البدائلي: وأبرز مثليه لهم ماض ملحمي. يواصلون البحث عن البدائل وعن جيوب المقاومة. وشو يبدو الآن معلقاً في الدلالة المعلقة يسمى إلى إنزالها إلى الأرض. وهذا السعي في حد ذاته يكسب فكره معنى. والنوع الثالث للمثقف التراجيدي: وهو الذي لا يزال يعتقد بعمق أنه على حق ويعلم بعمق أيضاً أن حقيقته ليست الحقيقة التي يفرضها الواقع. كما يقال في وجهه. هو يعلم أن مشاريعه لم تعد ولربما لم تكن يوماً قابلة للإنجاز ومع ذلك يتصمس بها، هو نوع من مثقف المستحيل.

أما النوع الأخير فهو المثقف المقاتل وهو نتاج الورشة الجبرالية الرأسمالية: إنه المثقف التجريبي في حدود الممكن والحاصل الفكري التقني للفعل في حدود ما يعتبره حقيقة قد يحاول إكساب فكره شكل المبادرة ولكنه يعلم أن الآخرين يعملون أن مبادرته امتثالية. لذلك قد يشعر بعدم الراحة أو بالتفكير ولكن للمبادرة تحربه في الاثنين من ثقافة للبدأ إن كان منها إلى ثقافة الرهان.

وبحسب الطاهر لبب فإن المثقف المقاتل كان أول الواقفين على ركلم اللحمية. وهو في ذلك وجد نفسه في موقع للتصحر في معركة لم يشارك فيها فاستمد انتصاره من مشاهدة هزيمة الآخرين. ومع ذلك فهو اليوم ليس النموذج السائد فحسب، وإنما الأكثر حضوراً وتأثيراً كذلك.

هذا التصنيف "الطاهري" قد لا يلقى قبولاً عند الكثير من المثقفين العرب من ينتسبون إلى المدارس التي صنّفهم بها لبب. غير أنه لا تصنيف واقعي لا محالة. في ظل تزايد الإقبال

* كاتب وبات اديبي

Mohannad94@yahoo.com

ويمثل الشعر، الذي يتبدى في بعض الملامح الرومانتيكية، حقلاً يضم تجارب جمالية متميزة خصوصاً في هذا المجال، الذي عالج محور المرأة بشكل جعله مرتبطاً بها من عمق التاريخ، حتى في أصول التسمية التي ترتبط بالفرسية التي كانت المرأة عاملاً أساسياً في تكوين ملامحها، فليس من الممكن تجاهل أميرة دون كيشوت، بل لا يمكن نسيان عنتره وعيلة؛ وذلك بالطبع قبل الظهور المدرسي للرومانتيكية كطريقة فنية ومذهب أدبي.

وقد وقع الاختيار، على دراسة الرؤيا الجمالية حل المرأة لدى شاعرين لربما من الممكن أن يتم تصنيفهما بين شعراء الرومانتيكية العربية على اعتبار وجود بعض الملامح الرومانتيكية في شعرهما، إلى جانب أنهما شديدا الارتباط بالكلاسيكية العربية الجديدة، وهما المصري علي محمود طه ١٩٠٢-١٩٩٠ والشامي عمر أبوريشة ١٩١٠-١٩٩٠، وقد كانت الدراسة قراءة اعتمدت أولاً الموضوع في تحديدها، من خلال مفهوم جمالي تأسس لدى الشاعرين حول المرأة وهو المعذب، بمنهج يقترب من المقارنة؛ لكن لم يكن الهدف من المواجهة إبراز التأثر والتأثير بين الشاعرين على الرغم من تقدم الأول على الثاني وعدم استبعاد

المرأة .. المعذب

قراءة جمالية في تجربتي

علي محمود طه وعمر أبوريشة

أحمد دنانير

يغزو البحث في صوالم الشعراء بحثاً شيقاً، تصدوه الرغبة في اكتشاف تجارب في الوجود الشعري، وهي التجارب التي تقدم كل ما هو إنساني بامتياز. ولا سيما إذا كان البحث في من تغنى به الشعر وكانت ربة إلهامه في تصوّر الشعراء، إنه المرأة.



علي طه



أبوريشة

تأثر عمر أبوريثية بعلي محمود طه، مع وجود التشابه الذي لحه الباحث مراراً؛ لكن القبرة لم تهدف إلى استخدام عقلية الشرق القديمة، مع عدم انتقاصها طبعاً، وإنما وضعت نصب أعينها وصف اللوحات المتشابهة وتدفقها جمالياً فحسب.

الرأفة - العذب

المعذب قيمة جمالية خرجت من معطف التراجيدي، وظهرت أول ما ظهرت بشكلها المستقر كقيمة جمالية فلسفية مهيمنة مع المذهب الرومانتيكي، بحيث اقتصرت هذه القيمة الجمالية به فُهرِف بها وعُرفت به (١).

وهي الشعر الرومانتيكي غالباً ما تُقِيم المرأة جمالياً بقيمة المعذب ويكون الشاعر أو الذات الشاعرة في المذهب، وسيحاول البحث من خلال ما يأتي استجلاء تجليات هذه القيمة في شعر كل من علي محمود طه وعمر أبوريثية لأن سيطرة هذه القيمة في شعرهما تؤكد من ارتباطهما مع مدرسة الشعر الرومانتيكي، وليست الدراسة تبغي أن تصنف الشعراء أو أحدهما تصنيفاً مدرسياً، على الرغم من الخلاف الدائر نقدياً حول كل منهما من أجل التصنيف المدرسي لكل منهما بين الكلاسيكية الجديدة والرومانتيكية، إلا أن الدراسة لن تذهب إلى شيء من هذا لرفضها المبدي لتقسيم الشعر في مدارس واتجاهات وفق ملامح تبدو مسبقة الصنع، الشيء الذي يرفضه طبيعة الشعر ذاته، وهذا ما أثبتته هذا الفن عبر تاريخه المديد؛ على أن تناول الدراسة لهذه القيمة الجمالية سيكون من خلال ما يخص المرأة في شعرهما بصفتها المعذب الأهم أو صنم المعذب الذي صده الشاعر أحياناً ورجعه أحياناً أخرى.

ومن خلال استقراء ملامح هذه القيمة في الشعر الذي توافقه الدراسة يمكن القول إنه كان للمعذب فيه حضوراً؛ حضور إيجاب وحضور سلبي، أما الإيجاب فذلك حين يذكر الشاعر سبب العذاب والعناء ويصوره، وأما السلب فعين يذكر الشاعر الراحة والأمن والدفء وما إلى هنالك من أضداد المعذب فالحضور السلبي للمعذب يمكن في مبالغة التقاعف بهذه الأشياء بحيث يوحي بأن غياب أي شيء من ذلك سلبي في هي الجحيم. فلي محمود طه حين يتحدث عما يحركه حضور المرأة في خياله من نعيم

القياب يظل حاضراً

كسبب من أسباب

النظرة إلى وجود

المرأة كمعذب

في وعي الشاعر

وصمو وراحة، وما ينفذه على الطبيعة من حوله من سعادة وبهجة يمثل بذلك للحضور السلبي للمعذب، ومن ذلك حين يقول (٢):

وترف روعي فوق الفانس الربي
فلعلنا نفس الحبيب الزائر
حتى إذا هفت بمقدمك المني
وأصغيت أصغري انتباهه حائر
وجري شعاع البصر حولك راقصاً طريراً
على الخرج التضرير الزاهر

فالقاب يظل حاضراً كسبب من أسباب النظرة إلى وجود المرأة كمعذب في وعي الشاعر، ذلك أن الرومانتيكي يرى في الوجود الخارجي مصدراً للألم والمعذب، ويأمل في المرأة المنجى منه (٣):

هبة من تفرك الياسم تمعول كل ما يني
وتواريني عن الناس وعن دنيا العذاب
وتبشي القلب ما جُرح من سم وصواب
قبله تمزج أنفاسك بالقلب المذاب
لكن غيابها عن الحضور كما يتمتها
يجعله في عذاب آخر ربما يكون أشد
لأنه عذاب مركب، وهذا التركيب يجعله بدعن الألم، بحيث يرضى به، ويوجد فيه ملامحاً لطيفة، وتدعو المرأة لتجسس لذلك معذبة في حضورها وغيابها، يقول في قباي (٤):

وصعبت منك ومن أيلالك في
أسر الجمال وريقة الحب
وتلفت المتكبر الضلف
من دلة المقهور في الحريق
يا حر كيف قبيلت شرعت
وقمت منه بيزاد مأسور
أثرت في الأغلل طلعت
ورضيت منه بزاز مهجور

لقد وصل به المذهب حد الشعور بانتظام الذات فراح يطالب قلبه وكأنه قطعة ليست منه، مجرداً منه شخصاً آخر يبدو كالتقيض له، أو لنقل مجرداً

من نفسه ذلك الشخص الذي يلعب دور المُنقَض.

ومن هنا ينبغي أن تُدرك خصوصية العلاقة بين المعذب والمُعذب كما يراها علي محمود طه، إذ يجد فيه صنم الإبداع ومجني الجمال، لولا ما كان الفن ولولا الفن لما كان أيضاً، فالعلاقة بينهما جدلية من النوع المقد السيمد في آن معاً، يقول وفيه مزج بين الطبيعة بوصفها الجمال البسيط والمرأة بوصفها مرآة الجمال المطلق (٥):

لو يعلم الزهر سر عاشقه
أفرد لي من هواه يستانا
إذا لغزته في خامله
وصفت فيه الحياة الحالا
لكنه شاء خلق مبتدع
من فنه العبقري هذا
أرادنا شاعراً فدأه

وسامه جفوة وهجرانا
فلبعضني الحسن زهر جنته
وليقبضني العمر عنه حرمانا
ما كنت لولا طائر فأفرد
ولو جهلت الغناء ما كانا

وفكذا يستطيع المعذب أن يستلني عن موضوع المعذب/ المرأة، لينطق وفق رؤاه، كما قيل عن المجنون قديماً أنه أجاب بعد أن نادته ليلاه: إن ليلى تستلني عن ليلى؛ في حالة تدنو أقرب إلى المازوشية، فيقول (٦):

يا من قتلت هبابي في فغاعته
ورحت تسفر من دمعي وأذاتي
حربت أيامي الأولى مفارحها
فما نعمت بأوطاري وذاتي
فدع هؤادي محزوناً يرف على
ماضي ليائي وانعم أنت بالاتي
دعني على صخرة الماضي لعل بها
من الصبية والتحنان منجاتي

بحيث يتحول الموضوع من رضا إلى تلذذ، ومن عارض إلى طبع فيحصل إيمان الألم، بحيث لا يتصور وجوده من دونه:

فكفي راحتيك فؤاد ياذ
له في هواك عذاب السعير

ويصور يهرب من جحيم إلى جحيم يرى فيه نعيمه الأبدى، وسجنه الذهني، ووجوده الحقيقي للناس، يقول (٨):

أثرت لي عيش الأسير فلم أطلق
صبرا وجن من الإسر جوني
وأهزرت لي نحو السماء فلم أطر
وربذت عين الطائر المسجون
وزلقت استدي الظلال ففقتني
حتى الفصون عيون غير فصول



محترق... من لمة نجمة

ولفائل أن يقول أين الأنثى في هذا؟ كيف هذا والعصا تقوح ما بين الغيوم التي تتقاذف ذلك الذي هو من العلاء، بعد أن موى من تلك النجمة المرأة العليا، بعد ملامعة أحترقت طرف الجناح فحسب من لمة تدبو أقل من الوضوء، وراحت تهوي فتلقفها غيمة/ امرأة في إثر غيمة ومن شأن الغيوم أنها لا تطبق حمل ما هو أكثر من الحياة الكامنة

في الماء؛ فهل الذات الشاعرة هي تلك الفراشة التي تلمح إلى تحقيق الذات عبر الفناء في النار؟ لكن المفاجئ أن ذات أبوريشة مختلفة تماماً، فعلى الرغم من النغمة الصوفية الهائلة، إلا أنها تأتي الغناء، رغم اللذة الجمالية الواضحة في الاحتراق الناتج عن تلك اللمة، فتفضل التهاوي والتردي على إلغاء الذات وإفنائها.

ومع هذا الحضور الصوفي للمعذب في شعر أبوريشة، فإن له أيضاً حضورين إيجابيين وسلبين، ومن الحضور السلبي قوله عن المرأة (١٥):

يوم أسقى من راحة الوحي حمري
وأصوغ الحياة شعراً ندياً
وأرى توبة الزمان يعينيك
فأنتى ما قد أساء إني
لمت أنت التي أضفك بل دلياً
فتكون وعالمنا علويّاً

فما الذي يحدث يا ترى إذا غاب وجودها عنه بهذا الشكل؟ فهي راحة الوحي التي تمتد إليه بخمر الوجود، وملهمة الفن، وسلوى الحياة، بل إنها تلخص لديه كل الوجود الأعلى والأدنى، حالاً يضمها بين ذراعيه.

إنه يدرك أن المرأة بهذا أحد أسباب كونه المعذب، الذي لا يخرج من عالم الذئاب، فيقول (١٦):

هي والندى وما بينهما
غصصى الحرى وأهوالى العنيدة
رحلة للشوق لم يبلغ بها
ما أرتنى من فرائيس بعيدة
طال دري وانتهى زادي ثم
ومضى مصري على ظهر قصيدة

فحضور المرأة بعد ذاته معذب للشاعر، وغيبها أيضاً معذب بل سبب من أسباب إدماجه للمعذب، فخرج على الألم وفندو على الألم، ويحمل بالألم ويستيقظ على الألم، يقول في "حمران" (١٧):

لهلى إذا وحدي وأحسن القيمة
طرفاً يروح به الجمال ويرجع
أسهو على ذكراك حتى أنثنى

على لسان بلاتيس (١٢)، وهي شخصية أسطورية يونانية:

أدله هذا الفتى بالجمال
وأضيقه من رفيق الغزل
وأورثه جنة بالحريق
وأحرمه رشقات القبل
إلى أن تحرق أعصابه
ووصرعه طائف من خبل
وأحرق بعد الردى قبرة
هناك على قمة الهابوة

وأيّ ما كان شكل السادية الواعية التي يقدمها هذا النموذج، إلا أنه على المستوى الجمالي يربط المعذب بيقم جمالية إيجابية أخرى هي الجمال والرفقة، وذلك طبعاً مقترن بالحرمان الذي هو مصدر الوعي جمالياً للمعذب.

ولكن الشاعر يوعي منه أو بغير وعي يظهر بدور الفاعل المعذب، ويحب أن يقوم بهذا الدور، فما احتفاله بترجمة رسائل تلك التي أحبتها، وما محاولاته في التمييز عن دخائل شوق المرأة ومشاعرها إلا لتلبية لهذه الرغبة الخفية بهذه الطريقة أو تلك، وقصيدة "منها" شيء من هذا (١٣):

وحيدة ويحي بلا راحة
ما بين موج طافيات قوّة
تجري بي أفلاك كآر جوحة
حبري بالقيادوس هندي الحياة
أبحث منه وسدى ما رى
أين حبيبي أين سارت خطاه؟
لم يهنيك نجم إليه ولم
ييسم لي الحظ فالقى سناءه

فينبئ النظر عن الموقف الذي تقدمه هذه التجربة الشعرية، إلا أنها تؤكد من جهة أخرى على أن الحرمان معيار من أهم معايير المعذب كقيمة جمالية. أمّا المعذب مع صعر أبوريشة فيتميز بقيمة جمالية صوفية في الوقت نفسه، وذلك ملموس في عمق معاناته التي تمتد في إطار الطموح إلى التوحد من الذات/ الشاعر إلى الآخر/ المرأة، إلى الكون الأعلى، ويظهر هذا الطموح لتوحد في علاقة لصيقة بالمعذب خلاصتها وغايتها الفناء والاحتراق الصوفي لكنه من نوع آخر، يقول (١٤):

ما يعذبك يا فتى إنني
منطلق مضروب الهمة
ويحي ما لي أهازير وما
لطافى يستنزف حلمه
ما لي أهوى وأحسن القيمة
تقتف بي إثر القيمة
لاظن جناحي محترق

فلا تستطيع الذات الشاعرة وضع نهاية لهذه الحيرة بين الرضى والسخط على هذه الحال، إلا أنها تحاول أن تجرب الحظ، كما يقال، فيجد أن العالم التقطع الذي يقع في مقابل ما هو فيه يرفضه، والرفض صادر من الطرفين من الذات الشاعرة حين رفضت الطيران بعد أن أشير لها نحو السماء، ومن العالم الآخر حين عاقتها الظلال ووجدت الأغصان غير الأغصان؛ فلا تجد جلا إلا مصدر حياتها وعذابها في أن معا تقول:

وأعد إلى أسر العصاية هارباً
قد أب من مضر الليالي الجون
عاف الحياة على نواك طليقة
وأناك ينشد ما بين مسجون

ويدرك الشاعر إلى جانب غياب المرأة كسبب في تدهيجه، سبباً آخر هو عدم ميلانها به وقد أتى عنه قدمها مفتاح قيوده، وهذا ما يزيد من توفد عذابه لكنه في الواقع يزداد لذة كلما زاد الألم، فيقول (٨):

بدلت من صلب ليلى ورقية
بحنين مهجور وقسوة هاجر
وسيتت اندوماً تسيت ولاني
لأعيش بالنكسر لعملك ذاكري

لقد بات يعيش على قوت الذكرى/ الألم، ويشفق ضمناً أن يميتها شيء من ذلك، ولكنه في مكان آخر يعلن ذلك صراحة، فيقول (١٠):

برغم قلبي صحت لا تقدمي
وكان ما كان فلم تسمعي
أضقت أن تقضي وإن تلمي

معي هنا فذلك أن ترجمي
وهذا يذكر بموقف صعر أبوريشة الذي سبقه معه البحث لاحقاً، حيث يقول في نهاية موقف درامي (١١):

نسيت ما بي هرّتي فجأتها
وفجرت من حناي كل ما كمتا



د. محمد

البري يؤذيك، صودي، لن أهو إلا لكن مع فراق واضح بين الموقفين، فهي معصود طه يصدر عن قلبه في موقفه ويلوح بأن موقفه هذا من أجلها هي وإشفاقاً عليها من الشقاء والألم، أما أبوريشة فإن نغمة الذات في نصه تلو بشكل واضح على الرغم من الإشفاق المزعوم، إلا أنه يتم الموقف بصراحة الأنا الواضحة: لن أعود أنا.

ولكن علي معصود طه في عمله الدرامي الشعري "أرواح وأشباح" يقدم نموذجاً من المرأة معذبة أقل ما يمكن أن يوصف به أنه ساديّ تماماً، يقول

الحسن تدوي أزهاره هي يدنا
واقربيني أطوي الحياة ضيقا
يهم ما تكون أو من تكون بكل مفريات
الدنيا من مال وجاه ومثمة ... لكته
يأبى كل ذلك ويتفضل ماذا؟ يفضل عذابه
وأله، بل ينعم به أكثر من كل ما عرضت
عليه، فيقول (٢٥):

وملعت من حجب الغيوب وقلت لي
أنا فيض الآلام ووجي ضلالة
أقتات بالجرح السخي واشتيتي
أحتيتي أحتيتي يا شعاري؟
وسراب أحلام وأثير ضملل
لو قبلت شفتي مدينة نأخري

فهل يبدو هذا القرب إلى المازوشية؟
يصمم الفصل في هذه الضحية، خصوصا
لاعتبار مهم هو اختلاف الملائق الثقافية
والحضارية بين ما أنتج هذا المفهوم،
وحيث ما أنتج هذا العمل الفني؛ إذ إن
الوكيم بهذا يبدو القرب إلى ما يمكن أن
يسمى بخلط الأوراق المثالية، بين ثقافة
تري في مثل هذا التذلل بالذات نتيجة
لخلل نفسي مرضي صادر بالضرورة عن
الحضارة التي أنتجتها، وثقافة تري في
هذا تأسفيا بالذات في مراقبي السمو
إلى الكمال.

وعلى الرغم من ذلك يقدم ابوريثه
المرأة واعية لكونها الطرف الفاصل في
علاقة الملتذ به، من زوجين تظهر فيهما
كالتعاطف على ما كان منها، في الرضاغة في
التكبير عنه، يقول في "حذاء" (٢٦):

خاب ولن يرجع يا ليتني
يا ليتني أطبقت أجفانه
أهمل بالوحشة من بعده
كم مَرَّ بي والصق يزري به
ما لي إذا ما زارني طيفه
ليس سواء بين أترابه
أعطيت به بعض أماني الحياة
قبل الزدي بالقبيلة المشتهة
ولم يكن لي فيه من أمانيات
ولم يجد مني إليه التفات
أصبح عن أجليات الصامعات
كان يرى أنني أحلى فتاة

وفي هذه الحالة يأبى كبر أن يعود إليها
شعريا، فينبئ الموت الشخصية بشكل
يعمها من العودة؛ أما في النموذج
الثاني فإنه يعاها "عوي لودك لن
أعود أنا"، فيقول (٢٧):
قائت، ملكتك إنهب لمست نادمة
سفتيتك الخ من كاسي شفتي بها
على فراشه، إن الحب ليس لنا

هي رؤيا ابوريثه، فيقول كاشفاً "سر"
السراب (٢٨):

لا تحسبيني سالي إن تلمحي
إن تهكي سر السراب وجعله
في نظري هذا الذنوب الميها
حلم الأرمال الهاجعات على الظما
ويظل عذابها يهاجمه في أكثر
اللطحات سرورا، فما يكاد يفقل عنه
للصحات حتى يباغته، فيقول في روحه
ويقطع عليه أنفاسه ويزيد من صده
بعد أن عرضت له شربة ماء يروي بها
شيئا من ظما استبد بروحه، فتتمنه
بعضورها الغائب من ذلك، يقول في
الطيف "وقد طالعه طيفها وهو يخاصر
فتاة في المرقص" (٢٩):

على شفتينا ثار طيفك وأرتى
وتسألني ما بي... فأخفق زفرتي
وأرجع عنها حاملا منك وحشتي
حنالك أبقني لي بقية سلوة
فأبعد وجه الشوق والعتاب عنهما
وأرؤن إليها موجعا متبشما

وفي خالقي جوع وفي مقلتي ظما
الوك بها الشهد الذي كان صلفا
لقد تحول الملقم شهدا في هذا الطرف
الشاعري، وتحول العذاب حلاوة يحملها
في دمه، هي حلاوة الوفاء على الجفاء
والبد.

وأحيانا تشغل فيه شعلة الرغش لهذا
العذاب لكته يجد نفسه موجودا فيه وبه،
لا يستطيع حياة من غيره، فيأبى إلا أن
يبقى فيه، محاولا أن يطغى هذه الشمة
بدموع عينيه، ولكن هيهات، إذ يبدو أن
الدموع تزيد من اشتعالها، يقول في
"هيكلي" (٢٢):

هو ذا هيكلني هملا جباري
تعبت فيه كدرياتي فنامت
فلمست في دجاء مكاني
بعد طول الصبر، ماذا رأيت؟
وإذا شاء همزا لأبوت
ثم أعلت صمعتي وكبت
ومرأة أخرى يثور به هذا الإجماس،
يفيدو إليها وفي دمه شلة تريد أن
تتهي حياتها، شعريا، عله ينهي بذلك
هذه المسيرة من المذاب والألم الذي
عانا من أجلها، لكته يجد في النهاية
أنها أولى بحياتها منه، وهو أولى بما فتر
ما ينهي حياتها والله (٢٤):

ما لك في ترجفان؟ وما للفرع
النهني النهني فلمست أطيح
أنت أولى بالنعيش مني هسيري
يهمي بالرغم من مقلتي

متطلعا، نهني من المتلطف
بيني ويملك عالم ثم يندب
شوق ولم يبلغ حماء تصرع
أقتات بمدك بالخيل وقلم
دقق الظلام وما احتوانا مضجع
ليلا، يكاد هلاك يجرح روعتي
فتفيض بالآلم الأدهن الأدهم؟
ولعل ما هو أشد من ذلك وقعا،
الجاهل واللامبالاة اللذان يلقاهما منها،
خصوصا بعد أيام من الهوى والحب
خلت، فتفتقر روحه لنا، إنه لا يريد منها
أكثر من بسمة تمهد شيئا من النعمى
لروحه التي عشت فيها الآلم، وزادها
عذابا موقعا السلب اليوم، يقول في
"ولا بسمة" (١٨):

أشكرني؟ وما زال عبق الهوى
أهكتك ينحل ما بيثنا
مررت بي اليوم ولا بسمة
وهج في شعري الغامسي
وتنتهي نغما أياي؟
ملك لظهري أو لأخامي

وهذا ما يدفع بالشاعر إلى إدمان
الآلم والرضا به، بل يثقل ذلك إلى تلذذ
بالآلم، فهذا طبعه الذي أصبح يوافقه وراح
يرفض الإشفاق، مع أن العذاب ذهب
بكبريائه التي كانت أثنى ما يملك وأهم
ما يميز شخصه، لكته مع ذلك يتسكك
بهذا التذلل الذي يجد فيه تحقيق وجوده
كما يريد، فيقول في "كن أرومي به" (١٩):

كن أرومي به... فقلت
أنا ألبت عليه راضيا
فأطوى في غيبه النسيان ذكري
ما تبقى شير هذا القيد لي
إنه ممرى فلن أرومي به
وجراحي لم تلز تشمت فيدي
بعدما غيبت في عينيك رهدي
وانتشي في ذلة الغفرا حقدتي
هي بقايا الليل من هم وسهد
لا أطيق السير في الوحشة وحدي

وعند هذا يكون مولد الفن، حيث
يتحول التلذذ جماليا إلى تفنن بالآلم
والمذاب، ويتحول من آتئين مندب إلى
نغفات ذات شاعرية، يقول (٣٠):

لا تسأليني ما ترجوده أغنيتي
بعض الطيور تقفي وهي تحتضر
لكن كبر ذاته وسمو ما يدفعه إلى
أن لا يظهر خارجيا على الأقل بمظهر
الشقي المنكود، وليس هذا سلوا منه أبدا،
بل على العكس تماما، لأن هذه الحالة
كبر ما تحلق الانفصال بين الظاهر
والباطن، وهنا تتعمق المعاناة الجمالية
التي تتسمها التجربة الشعرية غناء كما



حقدي عليك وما لي من شقاءك غنى
لكن عمر أبوريشة على وصي منه،
بخلاف علي محمود طه، يتحول إلى
معدب فاعل للمرأة في حالتين مؤثرتين،
الأولى حين يزورها وقد ألم بها المرض،
فها هي أبوريشة ليس من أجل الحب بل
عزاءً لجمالها الذي يزكو المرض، كما
يزعم، فيقول (٢٨):
بالأمس إن جئت أبدي ما اكتأبده
وما رثيت لدمع كنت أدرفه
واليوم جئتلك لا سباً ولا كفلاً
لويت جيدك هماً جئت أبديه
ولا صلفتك على جرح أصابعه
بل لجمال الذي ينوي أعزبه

وفي حال أخرى يأتيها وقد دعها
داعي الموت، فيدخل عليها فتقول إليه
أنظارها الجامدة وكأنها، كما بدا له أن
يقدمها شعرياً، تملن ثوبتها عما أسامت
إليه، لكنه قابل ذلك بأنه لم ينطق بكلمة
حنان، يقول في "حادق" (٢٩):

قطعت أيام العبا كلها
وسرت في الدنيا وأطياها
وزيها آمن فقد قيل لي،
أنفيتها لتلفظ أنفاسها
وحوت صوبى طرفيها
خاللتني الجواز لم تخطئ
على هواها دامي الضفوان
أتى لفت قاصي نوان
موجعاً أحنى عليها الزمان
ومفلتها في المدي تصبحان
كأنما بالضم يستفزان
على شفاهي هبسة من حنان

وكلا الموقنين شديد الحساسية مغل
ظاهراً في برودة الشاعر على الأقل
شعرياً، وملء نبرة الأنا المرقتة التي
تحكم شخص الشاعر قبل شعره، والتي
هي السبب في هذا البرود على ما يبدو،
ويبدو أن الشاعر اقتتل هذا البرود في
شعره بشكل متقن كما اضطلع في ذلك
الموقف، إذ لا تستلجم كلمة مثل خالتي
أو مثل دامي الضفوان إلا أن تظهر إلى
عالم الكشف عبر ثانيا التموه الذي
يعاول به الشاعر أن يرضي من خلاله
ربما شيئاً مما تبقى من ذاته كما يوحي
لنا.

على أن عمر أبوريشة أو الشاعر فيه،
يقتى لأولاً في نعيم هذا الجمجم، سادراً
في دريه مدي حياته، يبعث في الذنوب
عن المصحو/كشف السر، رغم أنه كان
مدركاً أن النقص فيه عن بلوغ مقام حب



الأشئ، وغايتها عنه هو السبب فيما هو
فيه، لكن هذه الحال تروق له وتجعله يمي
لوجوده معنى، فيقول (٣٠):
ولم أزل في ذهولي
ولم أكن لك كفة
وفيت لم تتركني لي
لم أدركيف تصدني
كغنى كان أشهى
ابغي لسؤك حلا
ولا تحيك أهلا
من القليل الألف
لني التعميم وئس
من أن ينوم وأحلى

العذب والسبي

يظهر من خلال معظم ما وقف البعث
عنده من مواقف عمر أبوريشة الجمالية
أن قيمة المعدب لديه كقيمة جمالية
مستمايزة عن ما هي عليه عند علي
محمود طه، فثمة الجليل، أو إذا ما أردنا
التصعيد بدقة أكثر، نعمة الساسي، التي
هي القيمة الجمالية المهمة في شعر
عمر أبوريشة، لقد تصدّر السمو شعوراً
وقيمة ومقهوراً لائحة القيم الجمالية،
في شعر أبي ريشة، بحيث يصحّ التوكيد
أن متطلوبة القيم الإيجابية، في هذا
الشعر، لا يمكن دراستها من دون مفهوم
الساسية (٣١)، وهذه القيمة المهمة
بدورها واضحة الاختلاف بقيمة المعدب،
وهذا برأي البحث سرّ النغم الصوفي
الذي يشوب شعر عمر أبوريشة عموماً،
لارتباط كل من الجلال والمعدب في
الوعي الجمالي الإسلامي، من
حيث علاقتهما بالذات الإلهية، أكثر من
ارتباط الجمال بالمعدب في ذلك الوعي،
وذلك أساساً لأن قيمة الجلال قائمة
جمالياً على القهر والغلبة،
ويبدو أن هذه الثيمة الجمالية، إن صحّ

يبقى عمر أبوريشة،
أو الشاعر فيه،
شاكياً في نعيم هذا
الجمجم، سادراً في
دريه مدي حياته

التعبير، تطمع شعر عمر أبوريشة بشكل
عام، يقول في إفرست (٣٢):
إليك غير الظن لا يرتقي
لأنت مجلى الأرض في شوقها
فأزهاها نجم فوي السنا
فانتضخت نكمت يا حصرة
فكنت منها اليد معدة
يا عاصب الغيم على المفرق
إلى البعيد المترف الشيق
وهزما من خلدتها الضيق
قربة، وبها يجدي به ملوق
ولم تزل معدة يا شقي!

تتداخل في هذا المشهد التشكيلي
عناصر عدة، تبدأ من جمالية التشكيل
وتفوس في أبعاد التي تتألف من المرأة،
إذ يبدأ نضمه بعنوان ثانوي "شوق المرأة"
الذي أشار إليه البحث، بين ما هو جليل
وسام وما هو معدب، لكن الجليل هنا أو
السمو يختلط فيه ما هو طبعي بما هو
إنساني، وعند هذه النقطة يختلط بما
هو ميتافيزيقي أيضاً وهذا الاختلاط
الميتافيزيقي ناتج عن الدمج الجمالي
الذي أشير إليه سابقاً حسب رؤيا
البحث، فالجليل الطبيعي واضح في
الجبل الذي يكاد لا يتقاه في الطول
فيعصب الغيم على المفرق، وهي صورة
تشكيلة بالدرجة الأولى تستحضر صورة
بصورة جليلة، كما تبني الإشارة إلى أنها
تستحضر موقفاً ثقافياً آخر جليلاً أيضاً
هو صورة الجبل عند ابن خفاجة من
شعره التراث الأندلسي كما يقول:
وأرعن مفتح النوبة بأذخ
يطاول أضنان السماء بغارب
وقرر على طهر الفلاة كأنه
طوال الثباتي مفكر في العواقب
يلتو عليه الغيم سود معالم
لها من وميض البرق حمير الكواكب
أصغت إليه وهو أخرس صامت
فحدثني ليل الشرى بالعجاب

إن فالجلال ينسرب إلى الموقف من
طرفين، تراثي ثقافي وجمالي تشكيلي،
ويتنامس هذا كله باستحضار صورة
الأرض في الفلك بمظهرها، ثم يأتي النجم
الذي كثر استخدامه كرمز من رموز
السمو في العديد من النماذج الأدبية،
فهو مفرق في البعد الذي يضيء عليه
صفة الجلال لكن من يخفف من وطأة
هذا الجلال ويحوّله إلى سمو هو اللطف
الطبعي الذي يميّز به النجم فيما إذا

خاتمة

رغمًا استطاعت هذه الدراسة أن تستطلع جانباً من جوانب التجربة الشعرية العربية، في مرحلة قد يشكل البعض أن تصنيفها ككلاسيكية، هو تصنيف لا يخلو -إذا ما بقيت في إطار النظم- من ظلم لهذه التجارب، التي حاولت واستطاعت أن تقدم تجارب قد تبلغ حد الفريدة مع عمر أبوريشة مثلاً، ولا يبعد عنه شأوا الشاعر المصري علي محمود طه. لكن سعي البحث إلى تقديم نفسه من خلال عقد هذه المقارنة بين هذين الشاعرين، ساعد على توضيح أكبر لأبعاد الرؤيا الجمالية التي تتميز بها تجربة عمر أبوريشة عن سواء من شعراء هذه الفترة.

وربما نجح البحث في ملاسة هذه الرؤيا بشكل مختلف قليلاً حين عمد إلى الربط بين قيمتين جماليتين في شعر أبوريشة ما كان لإحدهما أن تتوضع إلا من خلال الأخرى. ومن خلال هاتين القيمتين نستطيع أن نقول: إن الملامح الرومانتيكية استطاعت أن تتسرب إلى هاتين التجريبتين الشعريتين عن طريق قيمة المذهب الجمالية. لكن هذه الملامح كانت أكثر بروزاً وتميزاً في تجربة عمر أبوريشة الشعرية لأنه شاب بها قيمة جمالية أخرى، هي للملمح الأساسي في شعره وهي قيمة الصامي، بحيث غدت تجربته الشعرية تجربة فريدة بامتياز.

* أكاديمي من سورية



الأثر الصوفي في شعر أبوريشة ليس مسرّده إلى موقف أيديولوجي بقدر ما هو تجربة جمالية بامتياز

السمائي والمعدّب بشكل حلالة ثقافية -جمالية إلى التجربة الصوفية. ترتطف هذه الصورة طبعاً في إطار جمالي من أجل صياغة موقف جمالي لربما يعيه الشاعر، وإذا ما كان البحث أن يحدد ذلك أكثر، فإنّ هذا الأثر الصوفي في شعر عمر أبوريشة ليس مسرّده إلى موقف أيديولوجي، كما يتحدث البعض عن نشأته في أحضان طريقة صوفية، بقدر ما هو تجربة جمالية بامتياز في التعامل مع قيم ومواقف جمالية في الدرجة الأولى يمكن أن توصف بأنها ذات امتداد ثقافي لا يبلغ حدّ الأيديولوجيا وحدتها، وإنما كانت مقارنته مع علي محمود طه سبيلاً لإظهار هذا أيضاً. لعلّ ما قصّمه عن ذلك، رغم الرؤيا الفنية التي تكاد تتشابه في شيء من الملامح إلى حد ما،

فوقن مثلاً بالشعر، ثم تأتي المزاوجة بين هذه العناصر جميعاً فتتألف جمالياً، لمصوغ منها صورة تشكيلية متحركة ذات بنية عميقة، تؤنس ما هو طبيعي بطريقة جمالية متميّزة. وهنا تقرب من الذهن أعمال فنية أخرى لعمر أبوريشة تستطيع أن تقدّم نماذج متوّعة لهذه الظاهرة التي يزعم البحث أنها تقارب التجربة الجمالية لهذا الشاعر، بشكل تستطيع من خلاله أن تقدّم تفسيراً للرؤيا الجمالية التي نمود شعره بشكل عام. ومن هذه النماذج: رائثته (عميد كاجورا) التي كانت المرأة أيضاً ثيمة طاغية فيها، ولا سيما ثيمة الجسد والمقاربة المتميّزة بحق لأبوريشة في هذا المجال، إلى جانب النزوع التشكيلي الواضح فيها. وإسقاط هذه الصورة على المرأة/الأرض، من خلال العنوان الثاني الذي سبقه أبوريشة، حيث يبدو فيها ذلك المزج الذي أشار إليه البحث فيما بين السامي والجليل والمعدّب، لكن علاقة المعدّب هنا علاقة يندو فيها الطرفان موضوعاً للتصديق، حيث المرأة/الأرض ذات الهدى المشدّة، والسماسي/الجليل المتطاول الذي ينهته في نهاية النص بـ "شعبي". هذا المزج بين هذين القيمتين الجماليتين الذي يزعم البحث أنه أكثر ما يسهم في إضفاء ملامح صوفية على تجربة أبوريشة الجمالية، وهي بحق تجربة متميّزة لا تقارب حدود الجمالي والفني. جاء ذلك انطلاقاً من الوعي الجمالي العربي-الإسلامي الذي يقتضي أن ارتباط هاتين القيمتين، الجليل أو

المراجع

- 1- الدكتور سعد الدين كسب، السبب لحماية في الفكر العربي الإسلامي، وزارة الثقافة، دمشق، 1997 ص 206.
- 2- ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت 1999 ص 99.
- 3- ص 27.
- 4- ص 38-39.
- 5- ص 87.
- 6- ص 79.
- 7- ص 13.
- 8- ص 23.
- 9- ص 99.
- 10- ص 107.
- 11- ديوان عمر أبوريشة، دار العودة، بيروت، 1998، ص 204.
- 12- ديوان علي محمود طه، 1976.
- 13- ص 33.
- 14- ديوان عمر أبوريشة: 182-183.
- 15- ص 331-333.
- 16- ص 201.
- 17- ص 282-283.
- 18- ص 356-357.
- 19- ص 231-233.
- 20- ص 217.
- 21- ص 219.
- 22- ص 250-251.
- 23- ص 189.
- 24- ص 251.
- 25- ص 28.
- 26- ص 211-219.
- 27- ص 202.
- 28- ص 381.
- 29- ص 217-219.
- 30- ص 257-258.
- 31- الدكتور سعد الدين كسب، التجربة الجمالية في شعر علي رشدة، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة العلوم الإنسانية، 2004.
- 32- ديوان عمر أبوريشة: 121.

الخطاب النهضوي (يساره بخاصة) وفيما كان منتصف القرن العشرين يتجسّر به في سورية على يد الجيل الشاب الذي ينتمي إليه حبيب كيالي، مع شوقي بغدادى وحنا مينة وسعيد حورانية وعبد المين الملوحي ومواهب كيالي، وسواهم ممن يعتبّ بهم من سبقوهم للتو ومن واكبهم أيضاً، مثل نزار قباني وعبد السلام العجيلي وعلي الجندي... وفيما يتعلّق بحبيب كيالي، ينبغي الالتفات إلى أنه أوكل سرد (مكاتب الغرام) إلى المرأة، فمبيرا عن الطموح إلى الأنوثة التي تصدر بلغتها وترى العالم بعينها، مغالبة ما تأسست عليه من سرد ولغة وروية الذكورة. وهذا ما تنهض به دلال بنت الدكتور حسين التي تسير الرواية بحسب ذاكرتها واستذكارها منذ الطفولة في بيروت إلى ما تلا في دمشق. والزمن بالتالي يتصاعد في استقامة، ولا تقتأ الرواية تطويه وتشرده بمثل هذه العبارات: (ولما كبرنا . وأخذت الأيام تكرر . ومع رح الأسهر . وفيما بعد . ومرت أربع سنوات...) ومن النادر أن يتعثر ذلك ارتجاع (في تلك الأيام القصيرة) أو استباق (وفيما بعد . فيما أعقب من أيام . هذه فكرة جاعتي فيما بعد...).

إنها سيرة دلال التي تتمشق بسيرة أسرتها وسير رميلاتها وعشاقها، بما ينطوي عليه ذلك من السيرة المجتمعية والثقافية في مطلع خمسينيات القرن العشرين، فزمن الرواية قريب حد الموازاة لزمن كتابتها، أي إنها بمثابة شهادة على الراهن السوري في منعطف الانقلابات العسكرية بعد الاستقلال، وتتلالم في هذه الشهادة عشرات الشخصيات التي يبدو جلها أسامياً، ليس لأن فعله الروائي كبير، بل، قبل ذلك وبمده، لما أبدع حبيب كيالي من تصوير الشخصيات، أ فرق بين طفل وعجوز ولا بين شخصية عابرة وأخرى محورية.

للك دلال في طفولتها البيرونية، ومعها الجار الصغير فؤاد، وبالأحرى، تلك هي حكاية العاشقين الصغيرين . والطفلة نصال أباهما: "بابا شو الحب". والتي سيفهمها إصرار الأب على الانتقال بإسرتة إلى دمشق، حيث تبدأ العاشقة كتابة الرسائل الغرامية المتأججة إلى فؤاد، كما كتبت ما تتخيل من رسائل فؤاد الجوابية. وحين تلقت نيا موته غادرتها البهجة وصارت تكتب (رسائل متعصبة). وستتضافر هذه

الخطاب التنويري والريادة الروائية في رواية حبيب كيالي (مكاتب الغرام)

نبيل سليمان

(سرع) حبيب كيالي إلى الرواية إثر مجموعتيه القصصيتين (مع الناس (١٩٥٢) و(أخبار من البلد . ١٩٥٥). وقد جاءت رواية كيالي الأولى (مكاتب الغرام) عام ١٩٥٦ (١)، في سياق الولادة الثانية للرواية العربية، مما يشريه إبراهيم المازني، وتعرّض من نجيب محفوظ بعد ما غادر بدايته في الرواية الثانية، بالتزامن مع بواكير عبد الرحمن الشرقاوي وسهيل إدريس وحنا مينة ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس.

أو تلك على أساس روائي عربي مكين، والمكس صحيح فيما يتعلق بالأساس الثقافي الذي تتلالم فيه بمصد تجربة حبيب كيالي بخاصة الآداب والفنون الفكرية الأوروبية، فضلاً عن الأساس التراثي العربي، وستجول كل ذلك رواية (مكاتب الغرام) كما تجلوها تجربة حبيب كيالي الإبداعية بامة.

يتصدر رواية (مكاتب الغرام) قول الكاتب: "أنا واثق من أن الظلمة التي تخيل فيها بظلة هذه الرواية. حال طارئة ستخرج منها بانا حتى نشفي كلنا من آثار القرون، ونطلق جميعاً في طريق مضئبة ترن فيها الضمكات صافية، ولعل هذا ما أغرائي بكتابتها". يعلن هذا التصدير توخي الكاتب للموضطة والمبرة، في بؤرة تحرر المرأة كرافضة للتصوير الاجتماعي. ولئن كان الكاتب يوجز في التصدير (رسالة الروائية) فهذه الرسالة تتأسس في

وقد يكون من المفيد أن يشار هنا إلى المساهمة السورية في الولادة الأولى للرواية العربية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، وذلك على يد فرنسيس مرائش ونعمان التساطلي وعبد المسيح أنطلي وشكري المصلي... وهي المساهمة التي تضاهى مع المساهمات المصرية والعراقية والبنانية، بخاصة.

بانتظار الولادة الثانية بعد عقود، جاءت في سورية تجربة معروف الأرناؤوط في الرواية التاريخية، إلا أن البشارة جاءت مع روايات شكيب الجابري (نهم . ١٩٣٧) و(قدر يلهم . ١٩٣٩) و(قوس قرع . ١٩٤٦). على أن هذه البشارة لم تتعرّض بما تلا من روايات خير الدين الأيوبي أو وداد سكاكيني، فطال الانتظار حتى جاءت باكورة حنا مينة عام ١٩٥٤ وباكورة حبيب كيالي عام ١٩٥٦. والأمر كذلك، لم تنهض هذه الباكورة

الإشارة إلى الرسائل (المكاتب) مع إشارتين تاليتين، ليرتسم عنوان الرواية. وأولى هاتين الإشارتين تأتي فيما كتبت دلال المرافقة في مكاتب لغريد النافدي في المحلة الصيفية التي باعدت بينهما، حتى ضبطت شقيقتي رسالة (مكتوباً) فضبرها. أما الإشارة الثانية فتأتي بعد سفر فريد إلى باريس، وانتظار العاشقة للمكاتب التي لن يرسلها العاشق، وقد انطلعت الرواية أيضاً على الإشارات التي ترسم عنوان رواية حسيب كيالي التالية (أجراس البنفسج الصنغرة)، فهي المكتوب الأول الذي كتبه فريد لدلال مطبوعة شمعية تحت عنوان "غرام البنفسج بنسمة الصباح وقبيلات الندى". ولقاراس الأحلام الذي تحمل به دلال "الصوت المتكسر الذي يترك

بأجراس البنفسج الصنغرة". في أسرة دلال تتميز شخصية الأم التي قاومت الانتقال من بيروت وهاجيت زوجها: "بندك تاخذني إلى الشام بلد الملايات والمصوص والحبر والبوت". وكانت الأم تخرج ليلاً متبرجة، ولها مشيتها الخفيفة، وتدخلن في نهم... ويكل ذلك هي نقبض الأب الذي يقبض عنها النظر. ويمكن لكل ذلك أثره البالغ في نشأة دلال وشقيقتها. فزين العابدين الذي ضربها غارق في قراءة الروايات الغرامية وهي كتبه ذات النساء غير المستورات، وسوف يخلق في الرواية، وبينني علاقة مع امرأة كانت (تصاحب) الإنكليز والاسرائيليين أيام الحرب. أي قراءة ١٩٤١. والألم لا تكثر على المرأة، رغم قسوتها على الصعقة، ومن احتمال زواج إنها بماهرة..

تتميز شخصية دلال منذ الطفولة بالتعرف والمطوح المظللين بترجيبة لن تقف تضاعفها الحياة المدرسية والناطافية والثقافية والتعليمية. لقد التهمت بعد فحص المسترقين (تسمية المرحلة الابتدائية) كل ما كتبه يوسف الصباي وسهيل اديس وروايات الجيب.. وسوف يفيض الاستدكان إلى روايات إحسان عبد القدوس والفنلوطي وبكاة القارئة لأحزان الفارس ووغريو وحبيته كانون، ولشهادت فزرت وسيتن والمجنون وليلى ورومي وجرانيت وسواهم من عشاق ما كانت دلال تقرأ. ومنذ بداية مرامقتها كانت هذه التي رسمت في أحلامها ورجل مستقبلها على غرار ما رسم

العمل الصنغرة

الجزء الأول

حسيب كيالي



سلسلة
الرواية الحديثة

معلمها يوسف السباعي من قتي قصته (الألماني الفاتية)، كانت مولدة بالموسيقى الكلاسيكية (تمشق شويان الذي يتعصب والدها له) وتتلقى دروس البيانو عند الأخت إيفلين في مدرسة الفرنيسمكان. وسيظهر أثر ذلك فيما تكتب دلال من قصص غرامية تقرأها على صديقاتها. وما هو ما كتبه لصديقتها نعمة كي توقع هذه باستادها فريد "أشبه بالسمفونية، تبدأ من الحضور ثم لا تلبث أن تتراقص على الذرى حيث لا حدود ولا حدود". لدلال في المدرسة معلمها السمعاء الشابة التي ترعى تميزها، وكذلك مدرس اللغة العربية الشاب المتحضر الذي سمي تلميذته بالمتصوفة الصنغرة، وبالمنغرة التي تميزت بها كتابة حسيب كيالي الإبداعية وغير الإبداعية، ترسم رواية (مكاتب الغرام) مدرس التاريخ "كله للمرفوق، ذو النظارتين السميكين والقامة الواظفة الجامدة القصصا، أقر أهل الأرض على إسلامنا، غنمة باردة إلى النوم، ولتن تبدل الأمر على دلال التي تترك أن الدلال طبع فيها، من المدرسة الختلفة في بيروت إلى مدرسة البنات في دمشق، فقد باتت "عميدة الصبايا المحبات" كما تصفها نعمة لأستاذها فريد النافدي، ثم تأتيه بقصص دلال، فيكتب معلقاً: "أنت في حلبة إلى من يغير لك هذه النظرة القراء". وهنا تتنا دلال تأمر الأستاذ فريد على نعمة بفية الوصول إلى صاحبة القصص، فتقرأ مثلاً: "لملح كان يقول في نعمة" أو

تقرأ: "ثم إنه استيقظ من أفكاره.. وبفتترك دلال في المؤامرة مع الأستاذ الذي تقدر أنه مقلها يبحث ويفتش وأنه لم يكن عندياً مع نعمة. لكن نعمة لم تعد مفعية بمن كانت ترمي إلى اصطفاؤه عريساً، فهو شاعر والأدب صنعة الشعادين كما يرى والدها، بينما كان ما يزعج فضول دلال "هو معرفة مدى فتنتي على هذا الجنس، جنس الشعراء وأرباب الفنون الجميلة".

قبل فريد كانت لدلال وهي في الثالثة عشرة تجربة مع أجبر السيمعا: كان من الطبقة العاملة، ودلال تضرب عرضاً بالفرق والتمتعة. لكن ابن "الطبعة العاملة" تتن من دريها، فجاء فريد الذي يدرس الحقوق ويعمل في الصنفة الأبوية من جريدة الندى، إضافة إلى الدروس الخصوصية. ومنذ اللقاء الأول، ينسب فريد من نفسه أستاذاً للغة في الكتابة وفي الحياة، كما سيفعل جل عشاقه القادمين. وسيكون الحوار المتصريح غالباً مجلى تلك الأستاذة والتمتعة، سواء على الهاتف أم في مقهى المشلات والشوارع ومكتب الجريدة وبيوت العشاق...

يحكم فريد على الفتاة بأن تعرق قصصها، ويعلما بأن يكتبا أشياء جديدة. كما يصف بأن تعرف قصة حياته من أشعاره التي مستقوالى في الرواية لتضيف لفة أخرى إلى لغات الرواية، وهذا ما سيبتين من هاته الأشعار، ومن سائر الملتصقات الشعرية والفنائية، العربي منها والمترجم. أما شاعرنا ضمران ما يتكشف عن الذكر المتملك الشهور، حين تقص دلال عليه قصتها مع أجبر السيمعا فيجن جنونه، وتلع في استنفاحه على يفر. وقد جنت العاشقة المنقطة من عشقه السوب في الشهادة الإبداعية، وترجع حماسها ليوسف السباعي وأقرانه، لتميل إلى من كان الماشق يقرأ لها من إبداعاتها وهو يفرها بالقبيلات والأحلام: عمر الخيام وغوريو وتشغوف وبيد الزمان وتوفيق الحكيم. فالعاشق الذي يصبح "أنا لا أريد أن أفرض عليك آراء معينة" يكفيه أنه سيكون العاشقة روحياً كي تستطيع أن تميز الصحيح من الزائف. وقد كان العاشق يصبح بذلك كي يزعج أصحاب دلال بحسني الزعيم. فائد الانقلاب العسكري الأول في سورية عام ١٩٤٩.

الجزء الأول



منيع للضوء، مهما يكن لونه، بشق دروب
أبطالهم.

لقد سبق لدلال نفسها أن عبرت
لهنام أن الحب امتزاج خلاق، وهي
هناك كغسان هنا، بيتان رؤية الرواية /
رؤية الكاتب للحب، مثلاً سيلي البث في
اللغة الروائية وسواها، عبر محاورات
شتى في العصبية التي تتبار حول دلال.
فسامي الحوراني، الناقد الأدبي والفني
الذي درس في فرنسا، يسوق ما يسوق
في الموسيقى والمرأة والسيمنا، بينما
توقع لفته لآزمة (في فرنسا)، وقد كتب
سامي دلال على دفترها "أنت نفرتي
القرن، بل أكاد أقول بياريس التي خلقت
دانتي، فتعجري على أهل الفن، لأنك أله
تفعلني اختقتك بانوارك، ويبدو سامي
ساحلة للصداقة التي حرماها منها سليم.
فسامي الذي يرى أن المرأة عندنا مشوهة
في القمط، ويفترض أن الله قد تكون
في "الطينة" يقابله سامي الذي يرى أن
"مجتمعا الزاهن مربع من حقيقتين" فلا
هو في الشرق، فتقر المرأة في بيتها، ولا
هو في الغرب، فتعز المرأة من مركب
النقص الذي غرسته القرون في نفسها.
والحكمة إن لم تستم مشكلة امرأة، بل هي
مشكلة أمة. أما دلال التي تشبه النساء
بالعبيبة كلانا يطوي على لفر" فقد
جعلها تجربتها مع سليم تتشكك في
أولاء الشبان الذين يبرون أن يخلقوا
مجتمعا أفضل، وتتسامل مستكرة أهكذا
تُعامل بنات العرب المسكينات؟. فسلم
كان على علاقة بصديقتها سولي لقاء
المال، كما ستكشف في دفتر مذكرات
الصديقة، وحين تواجه دلال سليم بذلك
يندعي أنه ما كان يفارق سولي إلا لأن فيها
شيئا من راحته دلال، ويستغفرها، فتغفر
له، لكن الزوج كانت حينها في حاجة إلى
"الصداقة البريئة الوادعة، وحيناً إلى
الحب النيف اللأواء، وأخرى إلى الأمومة،
الأخوة، الرفافة، الخ". وهكذا تمضي
دلال إلى سامي دون أن تفارق سليم.
وسامي يتخ: أنت بعض الشيء، جورج
صائد، كليبوتار، بل أنا أفضلك عليها،
ويغف أنها فتاة تسبق عصرها، وأنها أهل
للمسرح والسيمنا، وينقص مدججا بكل
ذلك على شفتها، فتقبل عليه بخصها،
ويصير بيته "ملكها". ويسوؤا أحيانا أنه
لا يسالها عن علاقاتها مع غيره، وأنه
بغيل وحسود، بل يشي بها لسمي الذي
يعضو ويضمها: سخيطة مجنونة بلها
فاشلة مملعة... بل يصرخ بأن الحرمان

كان يحتاج في قلبها حين غريب إليه،
يندفع مثل سحابة المطر فيقلبه ويضمه
بين تضاعفه. عاطفة أبعد مما صنعته
الفتلات الجامعة التي غمرت بها منذ
قيل.

لكن هذا الآن سيظل عابراً، بينما
تبدأ سحابة العشق المتقنين تكرر منذ
ينقل سليم مريضاً إلى مستشفى
الأصدقاء، فتصير غرفته منتدى أدبيا،
تزين جدرانها لوحات غوغان وفان جوج
وبيكاسو ولوتريك، وسيصور ويجول
في المنتدى فرسان الصحافة والشعر
والفلسفة والموسيقى والعشق، تتوسلهم
دلال.

هوذا غسان الصباغ الطالب الجامعي
الذي يدرس الفلسفة ويعمل الأكورديون
لهمزلف للمصيبة (قطعة من روميو
وجولييت لتشايكوفسكي، مثلاً)، وهو
التيتم وابنة الخمس عشرة سنة، مما يثير
سخرية العصبية. وقد أضاف غسان إلى
لغات الرواية لفته الفكرية المتقلصة.
وفي واحدة من محاورات العصبية يبدو
هذا الشاب فتاة الكاتب في النقد، حيث
يشخص أن همة الكاتب الآن تتصرف
في الأدب المعاصر عن روايات الحب
الصراف، إذ لم يبق لهم ما يقولونه بعد
ما قاله شكسبير في روميو وجولييت
وهكذا فقد أصبحت قصة المحبة تروى
من خلال رواية الحب المتطورة، الأنيبة
المتطورة، فهي، المحبة، طورا حادثة
عارض، وطورا حافظ على عمل أو دافع
إلى بطولة، ولكنها لم تعد في يومنا هذا
غاية في حد ذاتها". ويتسامل غسان عن
سر معيبة العصبية لتشيفوف وغوركي
وشتاينيك الذين أسهبوا في الحديث
عن الحب، لكهم. وهذا هو السر.
كانوا يشتبون عن حياة أسمي، لا عن
حب أسمي، وفي كل ما كتبوا كان يلحم

وليهتك الديكتاتورية وسجونها التي زجت
بالشباب فيها. بيد أن العاشق يقول بعد
أربع سنوات وتأتى للسفر في منحة
دراسية إلى باريس: "لم أستطع أن أخلق
ملك دلال التي أردت"، وما ذلك إلا لأن
سفره أجزئها، وهو الذي يصدها "أنا
لا أضافر إلا لك، يجب علي أن أدرس".
وهنا تتعلم الرواية المتطرفة مباغتة
يرأوغها الإقناع، وإن كانت متدبا
تفاضات وتعقيدات شخصية دلال، مما
سيؤالي طوال الرواية. فالعاشقة التي
هرعت إلى بيت المسافر. حيث والنته
تسخر من بنات هذه الأيام اللواتي يجيرن
خلف الرجل. ستلاهي شقيقة الصمعي
سليم، وتشكك انتظار (الكاتب)، ويريكها
كلامه الطريف فيجعلها تنطرب في
"حشاشة الحشاشة". وبعد أن تصبح
سليم تب علمها أخوه من الحب، ويأنها
أصبحت حباً له، ويأن الحب نعمة
لا تستطيع العيش بدونه، إذ بها تجلجل
بشعار "الحب للعب" وتقف على الرجل
المهين: "أنت أستاذ سليم تعجبني".
تشبه فارس إلهامي الأسمر. لكن سليم
ليس شاعراً، وهو يخاطب دلال "نحن
مثل الأخوة، ويصعبها رخرة وضعية".
أما هي فقد رأته يحرق فيها بمذوبة
ولهذه، ويربها بالنظرة التي لا تقهر
نفسها، وإذا أنا اجنبي فتة أتر يد
منه والحب على رقبته. لقد أطنافها
عقب الرجولة الكسار، وبينما يأويه
السؤال كيف أخون أخي؟ تتهمة هي
بالحق، وتتسامل: "من قال لك خنة؟"
ومن قال لك إنني أحيكة؟ كما تتهمة
بالغياء لأنه يشك في أمانتها، وتعلن
بغضامة أنها خلقت للإخلاص والمهوى،
وأنها لم تحب إلا فريد، لكن طرفة سليم
العامية تسحبها، وتأتي زلة اللسان لتجول
الاعماق: أحسبك أنني أحب سواك، سواء
يا مجنون؟ وتندفع: "أحب فيك وأحب
فيه، بل أحب وأحسبكما في الآخر، أجه.
أحبك" فيحكم سليم: "بهذلك فريد
وانتهى الأمر". وتفتا الذكورية من جديد
حين يحكم أيضاً "ما أبشع أن تتفلسف
النمون". فغير أن سليم لن يعيبر دلال
في غيرته كما فعل "الآخر". ففريد صابر
الأخر، بينما فتح سليم لدلال القفص
الذهبي، وضمتها إلى الجريدة في ولادة
لها جديدة: تسبح، تطيح، تعد القوة،
تصفي إلى أنباء الراديو وتقتل. وصبر
ذلك سينفض عليها مرة الآن أبو أحمد
كالبازي، يروي لها أشباه البسيطة، بينما



أضاف غسان إلى لغات
الرواية لفته الفكرية
المتقلصة، وفي واحدة
من محاورات العصبية
يبدو هذا الشاب فتاة
الكاتب في النقد



عنما كان حلالاً في الحرفاء، قبل أن يتماثل إلى الأدب، ولأزمته: "أنا في اللادنية". ويصطب الطبقية والالتزام فيما يقول، تميل به غواية الشابة التي رسمت في الكوريو. رغم عهدها بالتقوى، جراء عشق العاشقين.

تقبل شغفها دلال عبر كل ذلك ترجعها لصدى شخصية روائية أوربية، بقدر ما تتجذر في المجتمع قبل نصف قرن. وعلى أية حال فقد كانت سيرتها الروائية كاشفاً ثقافياً واجتماعياً لذلك المجتمع، سيبلغ نهايته بعودة الميثاق الأول فريد من باريس محققاً بزواجه الفرنسية وأبنه. وسيكون لقاء دلال الأول به شجاراً يجعل دلال تصرخ ضد الذكورة التي تهاجمها وتحترق في غوايتها: "هؤلاء الرجال كان ليس في الدنيا غير دولتهم". لكن الصلح بينها وبين فريد سيمتد الشجار، بينما

يعلق سليم شبابة تحترق أسرتها وترمم، ويغضب بطله خاتله، لتقتني سريرة دلال بالخفية والمرارة: لقد كشرت بكل شهية وما أنا إلا أنثى ممسدة". وفي هذا المال ترى أهمها لأول مرة بالغة الفصح، فهل كانت ترى نفسها في غير مرآتها، وهي التي يعشها المصور: "لماذا لا يخطبني أولئك الذين يتباهون بحبي؟".

إنه نداء الزوايا الذي ينتهي في الطموح بالملاقات الحرة، والنداء تنتهي التمعية الروائية للذكر بامة، وللمثقف بخاصة. وقد تبرزت هذه التمعية بالاشخصيات النسائية الأخرى في الرواية من زميلات دلال، واللواتي سبقنها إلى الزواج، لتري نفسها (حائرة بائسة). فذلك هي

سولي التي تعلمها دلال الحب، وتلك هي نعمة التي توالى نجاحها حتى الجامعة، بينما كان رسوب دلال بنوالى. وقد جعل زواج جمعة من استاذ جامعي، وما صار من بيت. عش، كآبة سوداء تطبق على صدر دلال، فيخجل لها "أن الشعر والأدب والتدليل أساس الأمور كلها في هذا العالم الخفيف المسموم".

لقد واصلت رواية (مكتائب الغرام) عبر كل ذلك الخطباء النهضوي الذي أوحى له تنميلية، يمر لها عن إعجابه، فتسمعه كلمات مشجعة. أما رئيس تحرير الجريدة، فيعلم أنه سيمنع منها مصاحبة كبيرة، وغسان يُلّف لها رفصة مرحلة ويسميتها باسمها. وهكذا يبق إلا جورج الزيات، فيصطب ذكوريته

لقد كان سامي، بحسيناتها. يريد أن تصنع هي جيلاً جديداً، لكنه حين تطالبه بإعلان علاقتهما، يطلب التريث. وسوف يصلها بمجموعة من الفنانين فيلقها منهم الممرجي عدنان السندياني، بينما تصل ما تقطع مع سليم، وتعمده إلى (المصواب) فيمود أكبر حيا لها، وبينما تلح على روجي الشاعر أن يبقها على (الصدافة البريئة) إذا به يتأجها "لك من تفنكك للحياة ما يجعل منك كوليت بلاندا"، كان لم يكفها أن تكون على يد سامي بياتريمي ونفرتيتي وجورج ساند وكليوباترا وللشاعر الذي تراه دلال روحانياً مثلاً، إذن، أن تقبله وتهمس له كما همست لسواء: (حياتي)، وقد صارت تتسكع له قصائده، وتقدمه في صمت، وتباشر سيطرتها على حياته.

بمثل هذه (الصدافة) صارت دلال بمثابة خطيبة لسامي، ولكن ما زال في الرجال حولها من ينتظر دوره في عشقها. فالصعفي سلمان المجنور يبيكي بين يديها، ويترقب لها أن حياته بدأت تحصل على معنى منذ بدأت هي تردد على الجريدة، فتكافئ بعفتها آناً أحبك يا سليمان". وعدنان السندياني الذي أوحى له تنميلية، يمر لها عن إعجابه، فتسمعه كلمات مشجعة. أما رئيس تحرير الجريدة، فيعلم أنه سيمنع منها مصاحبة كبيرة، وغسان يُلّف لها رفصة مرحلة ويسميتها باسمها. وهكذا يبق إلا جورج الزيات، فيصطب ذكوريته

هو الذي أنطقنا كلنا بمديحك". وإذا تواجه سامي بوشايته وتصب غضبها عليه، ينزلق كلامها على جموده كالماء على جسد البطة، ولا يدافع عن نفسه، بل يبلن ما لك غيري، ويصدمها بأنها أعطت كل شيء فلم تظفر إلا بالتمزج والضحك، ويدهوها إلى أن تثق به ليخلصها مما يبهظها، فهو يكن لها مزيجاً من الصداقة والحب من الإعجاب والإكبار، ويتوج ذلك بحكمته، في حاجة لإنسان أتبع له أن يتحرر من علفيات مجتمعا الشرقي السخيف".

في الآن نفسه هامت لدلال علاقة أخرى مع الشاعر روجي المفتي الذي هتف لها "أنت لحن لم يقبض له اللزقة"، ويدها بأن تكون أشماره لها وحدها، وهو الذي يدعو إلى أن تختزع أوزان شعرية جديدة يقل فيها التطريب، ويعلن أن طريقته ستكون بداية عهد جديد في الشعر. وهنا على المرح أن يتذكر كل ذلك في بداية تجرية الشعر العربي الحديث في مطلع خمسينيات القرن العشرين. أما دلال التي تقبل من حضن إلى حضن، فهي ممثلة بأنها لسليم جسداً روحاً، ولكن "ماذا أضنع إذا كان الناس كلهم يريدونني؟". لقد حسبت أنها وقعت مع روجي على صديق يفهمها، وسامي هو أيضاً صديق، لكن الجنس حاضر في كل صداقة، كما مع سليم. وهكذا ظلت روحها كما كانت "تطلب الطموح الأخرى".

التي داقتها مع الصديقين اللذين صاروا شغلا للشاغل، دون أن تقطع علاقاتها بسليم، إلا أن التجربة التي عرفت أيضاً الآن (أبو أحمد) من غير المتفهمين، جعلت دلال تحكم أن من هم مثل الآن من المساكين البؤساء الفعلة، خير من المتفهمين. وقد بلغ بها ذلك أن كرهت الرجال الذين ينظرون إليها كما ينظر العبد إلى شهريزاد توفيق الحكيم. فبينما كانوا ينظرون إليها جسداً جديداً، كانت تنوّل إلى من يراها روحاً جميلاً. وإذا كانت دلال قد رأت في روجي وفي سامي صديقاً يفهمها، فهي (تقر) إلى سامي، لأنه، بحسيناتها، يريدها واحدة من النسوة الثقات في التاريخ، من أمثال المركيزة دوراميوبييه وسدام بوكاميه وسواهما من اللاتي خلقن قناتين وأدباء.

يفرد إلا بعد أن تطلعت، وكذلك فيما كتبه فريد لدلال إثر لقائهما الأول، وفيما كتب سليم وسليمان في جريدة (الندى) بعد سفر فريد إلى باريس، حيث تتوعد مشاعر الأول، وتضرب سحرية الثاني من شعر فريد ومن الديكتاتور، فتقرأ في تعليق سفر فريد: أنا لا أشك في إعجاب شاعرنا بدولة الرئيس الزعيم، قد يكون السر كامناً في هذا الإعجاب.. بهرب من البلاد لينشد الأجانب الفاطنين الملاحم التي نفوسها.. وأخيراً، وليس آخراً، تطلع لفة أخرى في دفتر مذكرات سلوى عما تقرأه في مجلة الروائع، وعن برنامج ما يطلبه المستمعون.

وكما بدت الرواية تفكر في نفسها كرواية حب بديلة، وهي تنقد لبلسان فسان روايات الحب أو تضرب مثلاً بما حقق منها تشيخوف وغوركي ويكزنتز، أي تبدأ الرواية لتلمع لعبة الميثاق، دلال للكوميديا الإبداعية المكتوبة تجاربهم وأرامهم بالاحتكاك المباشر بهم، فإذا بها تشترك بثغرات لعل متشابهة كون الحوار والمقدمة أحياناً قائمين على المفارقة المضحكة التي يحسها السامع عندما تقاومه اللغة العامية المخرفة في عاميتها. وفي هذا المقام يسرب مفهوم الكوميديا الذي ترومه دلال، بالحدث عن عامية الكوميديا التي حينما تسلمها تضحك كأي لعب بالألفاظ، ولا أول على ذلك من أن تكرارها يتركب جامداً، وأحياناً مقطب الوجه قاتماً، ثم إنك إذا ترجمتها لفة أخرى، ماذا يكون من أمر مدتها وفيها؟ إن الكوميديا بحسب دلال ينبغي أن تقوم على المفارقة المركبة في الطابع، وهي تدلل على ذلك بمسرحية تشيخوف (السدب) وليس يقضي أن دلال تنقد لسان الكاتب، مثلاً حين تتحدث عن الممثلين الذين جمعها بهم جورج الزيات وعبدان السنداني، والذين يلحون على الخلق الفني في بلد "شوهت أذواق أهله ثقافتها فريد الألبيرش وزوزو نبيل وكوكا". ومثل ذلك أيضاً دعوتها إلى البدء بالمسرح الجوال، وما تعلق به دلال الملتقى على كاهل جمعة المضطلة لا تحل بالقراءة، الممثلون والكتاب خونة يخافون على سمعهم فيما يتصل بالرملة. ويصل ذلك إلى ذروته حين تجزم

رحلة جدافية

محمّد عارف



الشخصية ليكون لها لسانها، فتتحرر من لسان الساردة أو السارد أو الكاتب اللاد خلفهما والتمتع بهما. وهذا والد نمّة يخاطب دلال بما يرسم عالم الوظيفة: "عندي في مهيتي يا ست زاسي خمسة موظفين. أي ستي طول النهار قاعدين لغراءة المجلات والروايات الغرامية، والخلق حول ستالين ومصنف وضرائب السفن.. وأنا مثل حمبر الحجارين، لا أرضي البائع ولا الشاري".

وهذا سليمان المجدور حين يقصّ على دلال قصته مع الرسم أو حين يغازلها أو يمازحها، فيوقع للغة بهذه الميارة "أي تبريري عظامي" أو بهذه الميارة تشكلي آسمي". ولجورج الزيات الذي يقلد القاف ولا يعرف الهزل لفته فيما يقرأ متهمياً على العسبة من مقالاته السياسية، أو فيما يسوق من آراء، كقولها أنا أعتقد أن قوام الحياة ونمزاها هو اللضال في سبيل غد أفضل" أو كقولها معلقاً على لوحة الشاية الفنانة التي شقها سليم أخيراً "والفن يجب أن يكون متحيزاً، أن يلائم... ويبلغ الحرص على الموازنة بين الشخصية ولسانها حد مضاربة الشفوي، كما هي لثغ والدة دلال حين تزجر صديقها فتصير حرف التراء غنياً "فشئت" أو هي لثغ الطفلة حين تفتني "خروفي إثمه لعدي" فيصير حرف السين ثاءً.. لكن الأهم أن اللغة الروائية تتعد وتتهجن بما تكتب هذه الشخصية أو تلك، كما في موضوع الإنشاء الذي تكتبه أميمة الشافي. أصغر زميلات دلال. من الحرية والشحورور الذي لا

كانت تمرية الوظيفة في شخصية والد نمّة وخاصة..

إلى ذلك جاءت ريادة (مكاتب الفرام) الفنية فيما لعله أكبر وأهم، مما تبلور في: اللغة بخاصة. فقد تلونت لفة الرواية، وبصحب لقاها، بالشعرية. تسمية إلى الشعر. كتصويره للضاحية البيرونية بين أذغال إذا غطست الشمس في البحر زعفرتها بالوان أخاذة. وهذا مثال من كثير حين يخلق الأمر بالطبيعة أو بلطحات حممة في دخال النفوس، حيث تتلاصق مفردات فريدة مختارة بدقة وبخبرة لغوية كبرى، كالفعل (زعفرتها) في المثال السابق، أو كما في: (مرملت شفعتها. شقرقتها الملمة

. تتناهن. الأصداه الممن...). وبالمقابل تتلاصق المفردات القادمة من لفة الحياة اليومية، سواء بالعامية أم بالفصحى المبسطة للندفة بالعامية، كما في: (صنع عروسة بالزينة والمرمات) حيث تصنع عروسة بمعنى المنسوجة، أو هي (يشع الخيط) بمعنى يقر. وبعبر ذلك تأتي صور قاتلة وجديدة كما في قول دلال: "تقد أنضرتني الشام ولحسنتي كما تلحن القطعة صغارها، فتقتضت كالورد البري".

غير أن الإنجاز اللغوي الأكبر لحبيب كبالي في هذه الرواية، هو التهجين، مما قد بدأ بالتعقّق في مجموعته القصصيتين اللتين سبقتهما، وما سيؤولي في سائر إبداعاته، حيث تتلاقح النصيحة والعامية، أو تنفرد العامية بالقام، ومن أمثلة ذلك الكثيرة، مخالفة الأم لدلال الطفلة التي تنهني صديق أمها عروسة: "يوه، أيه قلمتي انشالله هذا نمسراتي يا عين أمك، لا يجوز لك، وفي شجار والدي دلال تلعلع الأم: "صمري راح نمس بلص في خدمتك وخدمة الأولادك". وهذه هي المصاراة النجوز تخاطب أم دلال: "قدماك طريق، وفوق راسك بشارة، تملك بعد قهقريتين أو ثلاث، لا أدري أسبوعين، لا أدري شهرين، فيه واحد يربد لك الخير. يدك تدخل ييت ما دخلت فيه، حياتك، وتجمعي مع ثلاثة أشخاص". وقد بدا مثل هذا التهجين اللغوي واحداً من سبل تعدد لغات الرواية حسبما يقتضي المقام الوصفي أو الحوار، وفيما يخص





هذا الإنجاز غير مرة ما احتشد في الرواية من فائض فكري، وبخاصة ما يتصل بالموسيقى الكلاسيكية مما جاء على لسان عنثان السعداني أو ناظم صدقي أو سامي الذي بلغ طموحه حد مخاطبته لدلال بأن تجعل الجمهور يسمعون في قسمهم الهينة يرونها لهم راويهم في قهوة ركيكة من ضيعة منزلة، تنفا عابرة تقسمشهرزاد كورسماكوف والدانوب الأزرق الجميل لستراوس والبولونية لثوبان.. ثم انظري كيف تنفتح أرواحهم.. وبذا.. يتابع سامي بكل من محكم أن الجمهور سيكتشف يقرن ما مع طرد الأطرش وخث محمود فوزي ويهمل كرم محمود وحتى آنا والمذاب وهواك، إلى جهم الحمرء ويشمس المسير.

وسوف يعود حبيب كيالي إلى الموسيقى في روايته (تلك الأيام.. ١٩٩٧)، لكنها الموسيقى العربية هذه المرة في شخصيات الأستلا عمر والحلاق عبد الحميد. ومن المهم أن يشار هنا إلى ما طوّر به حبيب كيالي لمعة الميثراوية من رواية (مكاتب الغرام) إلى رواية (تلك الأيام) حيث تحاكم الشخصيات الكاتب المرحوم على ما تقدر من خطئه في مواقع عبد الحميد وهو يتحول من العلاقة إلى الموسيقى إلى الطب، وكذلك في خاتمة الرواية التي تقدر الشخصيات أنها أروع المؤلف فلم يجرؤ على كتابتها.. وقد طوّر حبيب كيالي سباقاً إلى هذه اللعبة التي ستؤلف عليها بعد سنين رواية حنا مينة (التجود تحاكم القمر). لقد طوّر حبيب كيالي منذ بدايته القصصية، هالرواية، وطول مسيرته الإبداعية، اللعبة الموسمية لارتقاء بالجوهري في الإنسان، وللكشف عما يتصل بين جوانبة الإنسان ويرانته الجماعية، متجنباً ما عده لوكاش الأسلية اللغوية حيث تكون المخالفة في الكتابة بلغة الحياة اليومية. ولئن كان تصيب الرواية من إبداع حبيب كيالي ظل مثيلاً.. حتى لو أضفنا إليه ما هو من التوفيق، مثل (دعوة إلى الجنون)، فقد كانت لهذا التصيب الضليل ريباته، كما كانت له علامته الفارقة في تطور الرواية العربية.

* رواي في سوريا
(دار الفارابي، بيروت).

دلال، أم الكاتب؟ بأن قائمة للفن لن تقوم في بلادنا أبداً، إذا لم يصبح هلاخونا في القرى النائية قوامين على التراث الفني، وتقدد وحكاما. ودلال هنا تيد داعية الالتزام جورج الزيات، وإن كانت ترسمه بسخرية حين تسوق دعواه.

لقد تعزز الإنجاز اللغوي في (مكاتب الغرام) بالتأثير المسرحي القوي في الحوار، ويلمع التماس التي لا تقف عليها، ابتداءً بالإنهاء. هذلال وسلوى فنهان مثلاً (يا زهرة غزيل يا بو الميا) وتفنن (يا زهرة في خيالي) وسليم فني (ع الماني يمة ماني). وتشتد في الرواية (المقاصد الشعرية من قصائد فريد التي تقادي ما هو متداول من قصائد حبيب كيالي نفسه، وكذلك هي

ترجمة قصيدة بودلير (الرحيل)، وما تحفظ دلال من الأغاني الفرنسية، وإذا كانت بعض المقاصد تأتي رشيقة كما في قصائد المصحف التي ترسم المناخ العام في البلاد، فهي تأتي أيضاً مبهمة، كما في قصيدة فريد (الشد) أو في المقطع للمخووف من رواية يوسف السباعي (زعدت الروح)، أو في تلخيص عنثان السعداني لمسرحية بطولها يستشارك دلال في تمثيلها، كأن ما يكفها أن عمت في الجريدة أو بدأت تكتب، فكان عليها أيضاً أن تمثل!

كما وسعت السخرية المجموعتين القصصيتين اللتين سبقتا (مكاتب الغرام)، كان الأمر معها، سوى أن السخرية لم تقم هنا على المفارقة أو الطرفة أو اللمعة، بل جاءت حيناً طابعاً للشخصية ورائية ما، وأحياناً وسيلة لتصريح التي قد تبلغ حد الهجاء. وقد تجرد ذلك كما رأينا في شخصية والد شعمة، وفيما سالت دلال من مفهوم الكوميديا، وفيما انطوى عليها ما كتبه سلمان إله سفر فريد إلى باريس، فنال من الديكتاتورية وهو يدبغ الشاعر المسافر. وقد تلا مثل هذا النيل من الديكتاتورية في تصوير النمر في نادي الضباط، وفي سواه، يبلغ مثل هذه الصورة لبلاد كما علمها فريد لدلال، حيث ندينا "في هذا البلد المقعد الضائع قائمة على كثير من الركائز الخفية، فتمشق بلدة المعاصم ويا ليل يا عين وسماوات عامة. بلدة ما فيها حتى مكتبة عامة. بلدة ما فيها مصرح دائم". وقد لعبت اللغة لعبتها

بلسان دلال في إنجاز السخرية، كما هي تصويرها لملاقة صديقها نعمة بالعلم؛ كانت قادرة على أن تمد لسانها لنوتون، وترهس أنشأتين على معننه، وتخرج خاراداي من سطح بنابة كسم وقباني. وكذلك هي سخرية دلال نفسها من كتبها المدرسية، فكتاب القواعد المسكين انتبذ وحيداً "قنع في وحدته مهجوراً، مغمولاً به، مثل جمع مكسر، تقتله الحمرات بما أزعج الحبيبة، وأرقها في الليالي الصافية... وكتاب التاريخ الشيخ ذا اللسمة الطويلة البيضاء، والبالهة المقطعة والثرثرة التي لا تنتهي.. يعمل عكازته ذات المقعد ويطلق ساقيه الهزيلتين، لا يلو على أحد! أما كتاب الحساب فقد أكل عشرين عصا مضروبة في عشرين.. غير أن حاصل الضرب، ولا يعلم الشاعر كيف تمّ له ذلك، صار أنا من المصوات". وإلى ما تقدم في تمرة المثقف، هو ذا أخيراً وليس آخراً سعيد الخس يقد لغة غسان الفغان والمثقف، فيخاطبه بعدما اختلف منه بيلاده تاجر من البزورية؛ كنت منشغلاً بدراسة الذات فيما وراء حدود المعرفة. مندفعاً مع الكون.. تخلف نفسك من الصوبق بالأسأل؟! العمى في قلبك". على هذا النحو توفرت لرواية (مكاتب الغرام) راياتها على مستوى الخطاب التوريي التقدي وعلى مستوى التهجين اللغوي ولعبة التماس. وقد نال من قيمة هذا الإنجاز الفني غير مرة ما كان من خروج الكاتب من مكمنه تحت لسان الساردة إلى سطح التماس. كما نال من

التقديم فيقول: "إن الرجل الشاب الذي لم يبك قط رجل متوحش، والمعجز الذي لم يضحك قط رجل لا عقل له".

الضحك فن حياة، والفكاهة فن وجود. بل وأكثر من كونه فن حياة ووجود فهو يُعتبر أحياناً فضيلة روحية. إن الضحك يحدث فتحة في الحواجز العصبية، ويزيح السحب القاتمة التي تحجب الأفكار النيرة، ويكشف في لمح البصر عن نور ساطع. مثلما يحدث عندما نشاهد من على الطائرة سماء زرقاء صافية فوق سماء رمادية مليدة.

وليس غريباً أن تعني كلمة Yele في لغة قبائل البامباراس الإفرقية "ضحك" وفتح ممّا.

القل السعيد

الدالاي لاما، الزعيم الروحي لبلاد التبت كثيراً ما يُطلب منه التحدث في المناسبات، وهو ما يُقدم عليه طواعية فيتحدث بكلمات ترتّبها إبتسامات عريضة. أمام القدرالية الفرنسية الملونة التيببتية (نسبة إلى إقليم التبت الواقع تحت الهيمنة الصينية) أنشئ الدالاي لاما حديثه (١٩٩٣) بهذه الجملة قائلاً: "أما النقطة الأخيرة فهي أنه ينبغي أن تكون صقلنا سعيدة، وأن نقف من الإبتسام". التيبتيون، بوجه عام على الأرجح، هم أكثر الناس إبتساماً على هذه الأرض.

فلسفة الضحك

ترجمة إعداد منيف نصري

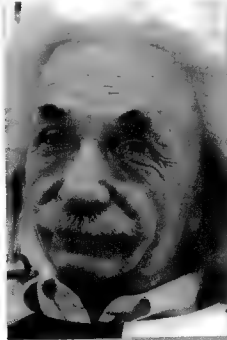
بروي المؤرخ اليوناني بلوتارك أن الفلاسفة اليونان الذين كانوا يراهنون ألكسندر الأكبر كثيراً ما كانوا يواجهون في طريقهم شاكاً هنوداً فيلقون عليهم أسئلة ومنها هذا السؤال، "ما الذي ظهر أولاً، أهو الليل أم النهار؟" فيجيبه أحد هؤلاء الشاك قائلاً: "إنه النهار، لكنه لم يسبق الليل إلا بيوم واحد". والدليل على ذلك أن المزاح والحكمة متعايشان منذ العصور الغابرة، وإلا لما كان ثمة رشاد ولا عقل سليم على الإطلاق!

تُرى من هو الإنسان؟ أهو وضعه المنتصب الذي يميزه عن باقي الكائنات؟ ربما! أم هو بعض براعة الأصابع في ممارسة القبض على الأشياء على الأرجح! أم هو الفكرة من المحتمل أيضاً! أم هي الكلمة؟ أو أسفاه! أم هو الضحك؟ بالتأكيد. هذا هو الإنسان.

الضحك، ومثله الإبتسام كما يصفها المفكر آلان Aalen هي الضحك حين يدرك أعلى درجات الإنسان. من ناحيته يقول المفكر شامفور Chamfort "إن أسوأ يوم في العمر هو اليوم الذي لا تضحك فيه". أما المثل الهندي



الدالاي لاما



أينشتاين



الضحك في العرف المسيحي بشكل خاص.. لماذا كانت المسيحية، وهي ديانة "الفطحة التي تدوم" والسعادة الأبدية، قاسية دوماً تجاه الضحك الذي تعتبره مؤشراً للإهمال الفاحش؟ هل هو تأثير الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي كان يرى في الضحك "تشكيرة القبح، وعدرا للأدب والبالغة؟".

ومع ذلك فقد كانت سلطة الكنسية دوماً تنصع في بعض الحقب التاريخية بدم الضحك في غضب التكفير عن الذنوب والتوبة، مثل الصوم مثلاً.. كان سانت لويس، Saint Louis، مثلاً، لا يضحك يوم الجمعة.. مسيح أن المسبح لا يضحك في الأناجيل، لكن هذا لا يعني أنه لم يضحك في حياته قط، كما يضحك البابا.. لا أتصور لحظة واحدة المسبح متكلفاً ومفرطاً في الجد، اللهم إلا إذا كانت الفكاهة عند من يقوم الإيمان عندهم على الخوف والفرع والوجل، تهدد بقتل الخوف عندهم، ومن ثم تجرّمهم إلى قتل إيمانهم إن الذين يقوم الأيمان عندهم على حب الآخر، كما أكثرهم، قد فهموا حق الفهم أنهم كلما ضحكوا أكثر اقتربوا من الرب أكثر.. هاكسر.. القديس الكتيب يظل قديساً كثيراً.

"الفكاهة صورة من صور الخالق" هكذا كتب شيمسترثون Chesterton الذي لم يضحك فيه يوماً الشاعر الفرنسي كوكتو Cocteau، الشاعر الذي أنقذ النار من الحريق.. فذات يوم سأل أحدهم شيمسترثون: "مثلاً سنقول للرب حين نتلقى به؟" فاجابه الملم: "سأقول له: دعني أحييك أحسن تحية، فأنا لم أرك منذ زمن طويل". إن ومثاق كل البدائيات، في الشرق والغرب على السواء، يقتسمون مواعدهم الفنية عن طريق الفكاهة، والمفارقة الطريفة، والقصص الغريبة التي تشرى سامعها بشكل أكثر فعالية من الخطابات الفلسفية الجافة.

إن المأخذ الذي يمكن أن نأخذه على الفلسفة الغربية هو أنها أحياناً جد متعاطفة، ومتعجرفة، ومتصلبة، بفعل منطق الانغلاق الذي الأرستوطالي، ويفعل الخوف من المفارقة التي تشكل، مع ذلك، شكلاً سامياً من أشكال الفكر.. فخصب الفيزيائي جون تشارون Jean Charon، الأستاذ الجيد في الفلسفة

عن نهاية مسار طويل بعد جهد جهيد، في نظرية هذا الحكيم للعالم.. في انبساطاته وفي فكاهته.. فهي الإشارات الظاهرية لثراء جوانبي بديهي.. من اللافت أن الحكماء يشتركون جميعهم في غبطة الحياة نفسها، تلك الفطحة التي تزنيها انبساطات عريضة، وفقهات مدوية، فوجوههم مشعة، ومثاقفة بسعادة الكائن المتحرر من كل قيد وصعد.. لقد مررت شخصياً عدداً من "اللامات" (أي الكهنة اليونانيين) كانوا يشاغبون ويقهقهون ويهزّجون مثل الأطفال.. ولن أنسى أبداً درس التكتيشات التي كان يلقتها لنا أستاذنا تاليسن ديشيمارو Talien Deshimaru، والتي كانت تمثل جزءاً من موادنا الدراسية الرسمية.. هذا الأستاذ لم يكن يعلمنا بل كان يربّنا، وكان يلح على هذا الفرق ما بين التعليم والتربية.. الفكاهة والضحك، ومجرد الإبتسامة الخفيفة هي التي تنبج لنا كسر القوالب الجاهزة، والكوابح التي تضهما عقولنا المبرجة التي تحوّل أفكارنا إلى أقوال مأثورة جاهزة.

خيلاء اليلاء

في كتابه "مسم الوردة" يؤمس الكاتب الكبير أمبيرتو إيكو قصة روايته على تساؤل شعبي مغر كثيراً ما أثار قلق الكثير من اللاهوتيين: "هل المسبح ضحك يوماً؟". فيما وراء هذا السؤال تُطرح مسألة الفكاهة بشكل عام، ومسألة

فقد اشهر النالي لاما بابايتاماته المريضة التي يُهي بها كلماته دائماً.. فقد أنهى عرضه أمام فدرالية البوذية التيبية عام ١٩٩٢ بهذه الجملة: "يحب أن يحتفل المرء بنفسه مطمئناً، وأن يدرك كيف يضحك". هاجلجلاء الروحي، بمعنى الصحو عند البوذيين، يرافقه في غالب الأحيان ضحك ذو جوهر متميز يصفه الباحث ر. ه. بلايث R.H.Blyth بـ "ضحك الرضا المندمش". أليس الحكيم كما يقول أندريه جيد "هو الذي يندمش لكل شيء؟"

طرح أحد الصحافيين ذات يوم على مصمم الرقصات موريس بيجار سؤالاً عن أسباب أزمة العالم المعاصر والحلول التي يمكن أن يقترحها، فاجاب بيجار قائلاً: "لا يسعني أن أقدم رسالة في هذا الشأن، أو أقترح حلاً، لكن ظني أن الضحك مفيد، لأن الضحك مُهم جداً، فالضحك يجعلنا نتفحص... هناك ضحك الطفولة وهو ضحك الفطحة، وهناك ضحك الصبوة، وضحك السعادة... أليس هذا الضحك هو ضحك الحكيم، وهو الضحك الذي يمكن أن نسميه ضحك الفيلسوف؟"

أما الفيلسوف برغسون فإنه يرى "أن الضحك حالة فطرية في منطق معين". وأكثر منه فطرية "فإن الضحك، في رأيي الخاص، مسافة... مسافة محذرة (أي تحريتنا من قيد معين) تولّد من الإندهاش.. ألم يكن الإندهاش مع الضحك مصدرنا الفلسفة أصلاً؟ أما في رأي المفكر جون أورمسون Jean d'Ormesson الذي يمي ما يقول فإن "الآلة التي تحرك التساؤل الفلسفي هي نفسها التي تحرك ثوبنا الفطحة". إن الضحك الذي رأي هذا الأكاديمي الطريف والكاتب الهزلي، هو نوع من الفلسفة "المجهّزة".

ضحكة الحكيم

الضحك مؤشر بديهي للحكمة، حتى أن الفيلسوف الصيني القديم كونفوشيوس كان يوصي كل من شاء أن يدرج هذه الفضيلة السامية بالقهقهة إثني عشرة مرة كل يوم.. وإلحاق أن التقاليد الطاوية الصينية القديمة كانت تصور الخالدين الشامانية في حالة من المرح الصاخب، فلا شك أن حالة هذا المرح الصاخب دليل على حالة الخلاص الأعظم. وتجلّي لنا حرية الحكيم هذه، الناتجة

تدوينات



أشكالهم عديدة. بعضهم يشبهون البارود، ينفجرون انفجاراً كاملاً عند اصطدامهم بشعلة الحقيقة. فيما آخرون يشبهون القش، وآخرون يشبهون الحطب الأخضر، وآخرون مثل التربة الرطبة..

الضحك يسقط الأقمشة. إنه ينغمس، كما تقول الكاتبة الفرنسية الشهيرة جاكلين كيلين Jacqueline Kelen، إلى كرم الكائن البشري وسخافته. لقد أدرك الأطباء النفسانيون منذ بعض الوقت أنهم يستطيعون أن يعالجوا مرضاهم باللجوء إلى الضحك، حتى يسقطوا المشاومات اللاشعورية. لكن من البديهي أن الضحك لا يمكن أن يحقق الشفاء لصاحبه إلا إذا كان تلقائياً. والطبيب الناجح هو الذي يعرف كيف يضحك. إذ كيف يمكن لطبيب مكتئب أن يصرف إن كان



امبرويو كيو

مزاجك راققاً؟

أمام صورة العالم الفيزيائي ألبرت أينشتاين التي يمرض فيها لسانه إلى الناس سألت ذات يوم ناسكا بونياً ما الذي يمر به من نظرية "النسبية"، فكانت إجابته ليست إجابة عالم في الفيزياء، بل إجابة خبير في النسبية حيث قال: "المرأة الجميلة لذّة وبهجة في عين عشيقها، وتسلية في عين الناسك، وغذاء في عين الذئب".

في الختام تقول إن الرجال الذين لا يضحكون ليمسوا رجالاً جديين. وما أسعد الرجال الذين يضحكون على كل شيء، وعلى أنفسهم على الخصوص. الكاتبة الفرنسية فرانسواز جيرود Françoise Giroud، التي ما هشتت تلقناً درساً في الإبتسام، وهي تطبق جفنها في كل لحظة، كتبت في دروسها الجذابة عن الحرية تقول: "الحرية... الحرية الحقيقية هي تلك الفضاء من الحرية الجوانبية التي تجعلنا ننظر إلى أنفسنا في لحظات حياتنا، وتجعلنا نضحك في هدوء من أنفسنا". ليست هذه الحرية هي حرية الفلاسفة الكامل؟ وأخيراً ألا يجدر بنا هذا القول: أنت تتعلمت فانت تضحك؟.

من كتابه "نوحيل"

* كاتب ومترجم جزائري مقيم في الأردن
Meryad2003@yahoo.fr

ينبغي أن يكون دائماً غريباً. لكن الذي يحدث، مع الأسف، أن الكثير من الفلاسفة الموهوبين، الذين يرددون الأقوال المأثورة، ويدافعون عن الآراء الجاهزة، نراهم في غالب الأحيان، متوترين، وناذراً ما نراهم مفتطين، وبالتالي فهم بذلك أبعد ما يكون عن الحكمة.

في عهد أسرة "تانتس" Tang الصينية كان رئيس الوزراء تلميذاً للمعلم في مذهب بوذية "شان" Chan، وهي شكل من أشكال البوذية المعروفة في الغرب باسم "البوذية زن" Zen. bouddhisme Zen. ذات يوم طلب هذا التلميذ من ذلك المعلم قائلاً: أيها المعلم، هل لك أن تقول لنا كيف تصرف البوذية الخيلاء؟ (أي الزهو والشغور). فرد عليه المعلم بلهجة فيها كثير من الإزدراء قائلاً: ما الذي تطالبني مني هنا، أيها الأبله؟.

فاغتاف رئيس الوزراء وأحمر وجهه، فقال له المعلم متدبناً: عفا معاليك، هذا هو تعريف الخيلاء؟.

كلمة "خيلاء" أو زهو، كلمة قل استعمالها عندنا في الغرب، في أيامنا هذه. لم نعد نقول في الثالب: "إن فلاناً عنده خيلاء" بل نقول "فلان عنده الكثير من الالاء" (أي اللاتعاق). الكلمة اللاتينية ego صارت هي الموضة في أيامنا، منذ بضع سنوات.

في أسطورة الغزال Gnel كانت ابنة الملك جميلة جداً، كما كنّ جميلات كل أميرات الحكاياات الشعبية اللاتينية. لكن هذه الصبية لا تضحك أبداً. فلما سيزوجها لحكيم مثله، طليماً وثن هو صاحب الحنك ثرة؟ إنه الرجل الصمد الذي يعرف كيف يرسم الإبتسام على شفتيها، ويبسط أسرارها.

الضحك والرت

من الصعب أن نتصور حاكماً يتخض الموت، إنه لا يخشى الموت لأن تقيض الموت ليس الحياة، بل الميلاد. في إحدى الحروب في اليابان غزت القوات البائرة مدينة من مدن المملكة. وعلى إثر هذا الغزو فرّ جميع سكان المدينة، وكذلك الرهبان، ولم يطل في المدينة سوى حكيم المدينة، وكان جللاً عموماً. وسجن علم قائد الجيش بأمر هذا الحكيم ذهب إلى



سوق الجمعة

تسبح البسطات على بعضها..

تصادر من مكانها داخل ساحة العيدلي، إرث الحوانيت الحجرية، التي تنباهي بها الأسواق طيلة الأسبوع، معلنة عنها بالواجهات الزجاجية، وبالقفل، والباب، والأرفف، والكلام المنمق!!
الآن، يوم الجمعة.. موعد كسر الطابع الرسمي، للبيع والشراء، وأوان العودة إلى إرث العرض والطلب الأول، كما كان في الأسواق العتيقة، حيث الألفة، والخير، وبسطة التعامل بين صاحب الساحة، ومن يحتاجها..

هنا سوق الجمعة، أصوات الباعة.. البسطات الممتدة.. لا توجد حدود بين الأشياء، فالخضار والفواكه تتداخل مع الملابس والمساحيق، والألعاب تحاذي الأحذية، بينما الكتب على مرمى التفاتة من البقودس والجرجير ورائحة التمناع.. كل ما تراء العين معروض للمرتادين من كافة الطبقات، وشتى الذهنيات.

هنا سوق الجمعة، الأصوات جزء من أدوات السوق، المشترون يفاضلون، ويسألون، بينما الباعة يجيبون، وتعلو نداءاتهم، يموسقونها، ويفنونها، كأنهم في حالة عرض دعائي منافس على إحدى الفضائيات.

مكان تستقر فيه كل الحواس..

بدءاً من العيون التي تمتلئ لفة ديناميكية في سوق الجمعة، لأنها تتربص بكل ما هو معروض أمامها، وتتأمل الباعة، وتتعبض خطى الصبايا الحسنان، بينما الأيدي مشغولة بتقليب البضاعة، والتقاطها، ومعاينتها.. كما أن الألسن تثرثر جدلاً أو سراخاً، من قبل الباعة والمترادين.

والحركة لا تتوقف..

والأقدام تسير في دوران مكوكي، بينما على بسطات جانبية تفوح روائح شواء للحوم غير معروف مصدرها، أو أطعمة مشكوك في صلاحيتها، لكن رغم كل ذلك هناك أفواه تأكل، وتضغ. وهناك آخرون يكملون السير في الممرات بين بسطات السوق، ويتركون مساحة للعائين وهم يسبرون وراء بعض مرتادي السوق بسلاطهم التي يرددهونها على ظهورهم وهي مملوءة بالأكياس المتخمة بشتى الأصناف والبضائع!!

هنا سوق الجمعة، سيارات سياحية، وديبلوماسية، وخاصة، وعمومية، كلها تقف قريباً حيث ينزل منها من تحملهم الرغبة في أن يعيشوا التجربة ليكونوا بعضاً من تفاصيل السوق. بدءاً من زاوية العطارين الذين تفوح من سناديقهم روائح الأعشاب والتوابل، ومروراً بزوايا ألعاب الأطفال وزينة الصبايا، قبل أن يدخلوا في مجتمع البسطات، والملابس المعلقة، والأحذية المبدورة كما الحبوب على أرضية السوق..

تلك بعض صور الواقع في ساحة العيدلي، يوم الجمعة، منذ الصباح وحتى يهل المساء، حيث ينتهي النهار، فتنتأب البسطات، وتبدأ الحركة تتبخّر، ويخلو المكان، ويرتحل الناس، ويختفي الباعة، ولا يبقى سوى عمال النظافة، يكشطون من على أرضية العيدلي ما تبقى من ذاكرة عالققة سقطت، هناك، من رواد سوق الجمعة!!

الاصطلاحية بمقد السيرة الذاتية، أو العقد المرجعي (1) Le pacte référentiel. وقد انتفى الناقد الفرنسي هيليب لوجون في آخر ما صرح به من أرائه النقدية إلى إضافة قيمة ثانية إلى مقولة العقد فوسيه بالملائقي (2) relationnel لأنه لا يؤكد خلافية

السيرة الذاتية وانزياحها عن المتخيل الأدبي فحسب، وإنما يجعل الفعل التأقدي يكتسي إلى ذلك في هذا الحقل الإبداعي قيمة مطلوبة مخصوصة، قوامها حاجة المتلقظ فيه إلى تعاطف القارئ مع شخصه واعتزافه به كإنسان جدير بالحب والثقة. ورغم ما لمرجعية الفعل التلقظي كما درسناها من قيمة أجنبية تمييزية لا تجعله، فهل نعدّها جامدة مانعة من تدخّل السيرة الذاتية مع غيرها من الأجناس القريبة منها كالذكرات خاصة؟

ستري الملفوظ

إن أبرز ما أضفناه في إطار التطهير لمقرّرات الكتابة السيردانية الأجنبية التمييزية، هو مقولة " نعت الهوية السيرية (3)"، وبإختصار شديد، فقد اعتبرنا أن لبّ الملفوظ السيرداني ومدار إنتاج الكلام فيه هو على تأسيس هذه الهوية السيرية التي تنشأ عبر آليات الفعل السيري وخصائصه بحثاً واستقراراً ما هو ثابت أو جوهري في قصة حياة الشخصية المترجمة لذاتها، بحيث تقود هذه الثوابت للنتيجة في السرد من الملامات الدالة على الذات المعرف بها وهو ما أسمته لتعليق الزيات (1993-1996) بالثأوة الضلية " وعلى ذلك فالملفوظ في السيرة الذاتية هو بالأساس ملفوظ تعريفي تفسيري يمكن تنزيل علاقته باسم الملم منزلة المحمول من موضوعه، ذلك أن اسم العلم وإن كان معرفة فهو مدّن غير معرف وتعام تعريفه حاصل في الخطاب السيرداني الذي يشمله وهو ما يجعلنا نقول بأن مرجعية الملفوظ تتحدّد في اتجاهين متضادين انعكاس واقعيتة المتلفظ على مرجعية للملفوظ واضطلال الملفوظ في تجاه عكسي بنقل ذات التلقظ من مقام التبيين (الاسم العلم) إلى مقام التعريف.

ستري التّعبيل

إن ننسّ السيرة الذاتية إبعاداً تقريبية تواصلية هذه، لأنها تنزّل في صلب المسألة الأنتروبولوجية وتقع في صميمها. فالتبرجم لذاته صوت إنسانيّ حميم يخاطب صوتاً إنسانياً جميعاً ويستدرجه بشئى الوسائل إلى دائرة حياته الخاصة وفيه الفردية ملثما يتوق إلى كسب مؤلّته والتفاعل مع عاله الفكري والشعوري. وعلى ذلك

مدخل إلى دراسة سير الكتابات العربيات الذاتية

مليلة الطريقة

(التأبّير) هي السيرة الذاتية مساحة إبداعية جديدة اكتسبتها أقلام المبدعات العربيات (1) خلال النصف الثاني من القرن العشرين خاصة، وهي صائرة يوماً بعد يوم إلى النضج والاكتمال والتطور بفضل ما يتحقّق لها من روايات كتابية محدّدة. فهي على ذلك جديرة بالدرس والاستقراء لا كونها تندرج ضمن المنظومة الإبداعية العربية فحسب، وإنما لأنها تعتبر إلى ذلك من قضايا الأدب النسائيّ في شافيتها المرتبطة عضوياً بالتعريف عن الحياة الشخصية المصممة وهو ما يؤمّل مقام الأنوثة ليكون الموقع الفعّال الذي يتمّ انطلاقاً منه رسمه خصوصيات المنظور النسائيّ في صياغة الرؤيتين الذاتية والموضوعية للأنا والعالم. ولا نشكّ في أنّ التجربة الكتابية النسائية شكّلت من ناحية أخرى أبعادها الجمالية المخصوصة التي ساهمت في إشراف فضاء التجريب الكتابي في حقل أنسيرة الذاتية بصورة صافّة.

مستوى التلقّف

يتميّز التلقّف السيرداني بسمتي الواقعية والأصالة (2) authenticité - وهما ميمان متكاملتان متلازمتان، ذلك أنّ ذات التلقظ هي في هذا الإطار الأجناسي " أنا أصلي والقي (3)" أي كيان واقعي، له هوية مدنيّة معلومة، يجعل عليها اسم المؤلف المثبت على خلاف كتابه. إنّ الزاوي في السيرة الذاتية وهو منتج السرد، ليس إلّا بالشخصية الخيالية المختلفة، بل إنه ضمور عائذ على المؤلف مقصّل به وهو في الوقت ذاته المتحدّد بذاته من ذاته، غير منفصل البتّة عن الشخصية السردانية التي يروي قصة حياتها. وعلى ذلك فالتلقظ التلقظي في السيرة الذاتية هو فعل تماقدي مرجعي بالأساس قوامه تطابق الهويّات الثلاث التي هي الكاتب والراوي والشخصية. هذه العمليات بالتّ تعرف في المواضعة

ولّا كانت قضايا السيرة الذاتية في الأدب العربي تتجاوز تميّن الخصوصيات النشوية المدرجة ضمن القراءة الوصفية إلى معضاني التصنيف والتّظهير اللّتين يكون وهما أولاً يكون الثمر نشأ في السيرة الذاتية رأينا أن نقف عند أهمّ المقولات النّقدية المؤسسة للكتابة السيردانية ومركزها ثلاثة مستويات: التلقّف والملفوظ والتّقبّل. وهي توطئة أجناسية هيأتنا لدراسة مقرّرات الحضور الأنثوي في ثلاثة مسالك: ميسلك مركزيّ قوامه دوران الفعل الكتابي السيردانيّ عموماً على التّأسيس لخالقة الهوية الأنثوية الفردية، ويتفرّع هذا المسلك بدوره إلى مستويين فرعيين: صراع المثل الاجتماعيّ التّمثلي للهوية الأنثوية مع هويّات الكتابات المعينة، ومحاولة خروج الأنا الأنثويّ المنوردات من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع لغاية توسيع دائرته الذاتية، الوجودية والاجتماعية.

رُحْلَةُ صَبِيحَةِ سِرْدَانِيَّةٍ



سردانية

عرضة لهزات وتَمَرَّقات ممتدَّة كانت تهرِّصُ بآن رحلة المشي في رحلة تَظْهَر متقلِّبة (٨). هلا يكاد يتشكَّل طرف منها في خطٍّ مستقيم حتى يَرُدَّ طرفها الآخر إلى التَّعْطِشِ، الأمر الذي أركبُ شعورِي بتنامي شخصياتِي تلقائياً صَحْباً وجملُونِ يجدن صعبية في ملءة أَشْلالَ دَوَائِنِ المُتَمَسِّمة للقرية في واقعٍ لا تُهْدأ عواصمه ولا تُكاد الكنايات العرييات يَبْدِيْنَ مسالك.

لذلك كله، كانت الكتابة الارتجاعية الهادفة إلى تمثِّل المشي تمثُّلاً مابعدياً وسيلانيَّ إلى تَقيِيمِ رحلة حياتِي وأخضاع ما اعترأها من اهتزازات عنيفة إلى منطق الترابِ السردِيِّ الهادِفِ إلى استخلاص الغرْزِ واستقراء كَلِمَاتِ الهُوِيَّةِ القائمة في متاهات الوقائع اليومية المتضاربة. هالكناية السردِيَّة كُنَّا تَمَثِّلُها لمُهْلِفَة الرِّثَاءِ مثلاً في "حملة تَقيِشِ في حَقِبةِ العصر تَقيِشِ في الحواسِ وطبقاتِ الوجودِ الخيم من خلال معاصمَةِ أرواِيْ لأزمنة متباينة متتارفة طاروت خلالها ذاتا متقسمة حاضرة غائبة، وأبعية تائهة. لذلك

تجلَّت القِيَمَةُ السردِيَّة بصورة لعبة الصَّائِلَةِ انفصالية بين المشي التلقائي العفوي والوعي التأملي المُتَحَقِّقِ للغمْضِ. وعلى ذلك تلمَّحُ زَمَنُ الكتابة مع زَمَنِ الوعي

للمبمدي بجمودِ الشَّعْبِ في شَاقِ عَمَةِ المَذْكَرِ. لَكناية بَلاغة تكليم يسأل المذكرة ويرقي بأطوار نحو تجاوز مسلحية

المشي ويولِّدُ حقيقةً عليها قوامها تجاوز التمرُّقِ ومظاهر القدرة المتأترلة على خطِّ تسلسل الحياة الضاعية. وهو ما جعل الأنا

السردِيَّاتي في تمثِّل لمُهْلِفَة الرِّثَاءِ يشهد انفجاراً إلى ضميرين مستقيين: "أنا" و "هي". ذلك أن الضميمة تُتخذ أكثر من

وجه لإسراء واحدة ومُتعددة في نفس الوقت أمفها: "اسراء سجين المحضرة" و "المرأة في بداية زيجتها الثانية". وعلى

ذلك كانت الزاوية همزة وصل بين هذه الوجودية تقصّل وتصل بينها في سبيل بلورة ما أسمته بـ "الزوايا الصلبة". وقد اختارت

نُزُولَ السعداني أن تجعل من رحلتها الكنايية اجتيازاً للمسافة الفاصلة بين الصورة والأصل، فالصورة هنا تجعل على

تزييف البرمجة الذاتية وطُسمها " ربما كتبت أرد شوقاً أن أرسِمَ للمال من حولي صورتِي الحقيقية، تلك التي طمستُها بصورة أخرى" (٩) أمّا الأصل فهو " هذا

اليست عن الحقيقي وراء غير الحقيقي " (١٠) لذلك أصبحت الكتابة عندها فعلاً استقصائية لأنَّه تَقيِشِ ويحت ما أسمته

بـ " سبيكة الذهب أو الجوهر المكونة تحت الغطاء المُتَمِّد " (١١).

و لما كانت الكتابة أداة حفر وتَقيِشِ في الذات عند المترجمة لنزوان العرييات، فلا عجب في أن يحدث في أذهانهن

ليس من شك إن في أن القِطْعَ الأدبيات العرييات " الغامضة" السردانية كما أسماها

نعيمة في سيمون تجسيم لمرحلة ما بعد التخليق الأبوي، مرحلة

حامسة بوصفها رمزاً لتسخطي الحساب التخييلي المسدل على

تفاصيل الحياة الحميمة وتبرير جرب من مقومات الذات الأنثوية التي ظلت لأمد طويل من التكريخ محاطة

بأسوار التخييل والكتمان ومصنفة في بابِ الموراثِ أُنْثِي لا يجوز لذي عقل أن يَظْهَر في الكشف عنها أو التَظْهَرُ لبَّها في وضع

التأري. فالطرح حينئذ هو تَبيِّنُ خصوصيات الكتابة المُتَبرِّداتِ بصيغة اللؤث ويضم

قضاياها الجوهرية وهو ما يمكن التمهيد له في المحاور التالية:

١- التأسيس لمشروع الهوية أو جدلية المشي والمكتوب.

٢- صراع الهوية التعلّمية ومُويّة العمق.

٣- الخروج من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع.

٤- التأسيس لمشروع الهوية؛ أو جدلية المشي والمكتوب؛

لماذا تقصعت الكنايات العرييات مجال الكتابة السُردِيَّة؟ ماذا تضيق هذه

الكتابة إلى وجودهنّ الإنساني ورصيدهنّ الأدبي؟

الإجابة عن هذين الاستفساهين تتوقف على إدراك خصوصيات الممارسة السُردِيَّة عند البعثات العرييات وأولى

هذه الخصوصيات هي نعت هُويّة العمق وترميم تصدّع الكيان من خلال المشروع الكناي السُردِيَّة.

نعت هُويّة العمق

لا شك أن البداية في الغامضة الكنايية، هي رحلة المشي بكل ما تحيل عليه من

تقلبات واهتزازات عنيفة شهدتها حيوات المترجمات لنزوان باعتبار مرورهن خلال

القرن العشرين بفترة انقلابية شاملة هزّت أركان مجتمعه التقليدي الذي كان يصير

يخطي متدّرة نحو الحداثة واللمعة. وقد انكمست مضاضات هذه التحوّلات كاشدً

ما يكون على المرأة العربية بالخصوص لأنّها كانت تمثِّل الكيان الحيوي الذي احتدمت فيه تناقضات هذه المرحلة التاريخية.

هنا قُرِّل المترجمات لنزوان في قلب هذا الصراع التَّاريخي جعلهنّ يشعرون

هقارئ السيرة الذاتية، غير مدعو بالرة إلى تعليق شكوكه، كما هال بذلك كولريج لأن

فعل التقييل في السيرة الذاتية يقتضي أن يقيم القارئ عالم النص بدنه ويتأمله مستجيماً

كل معطيات وجوده الخاصة الجسمية منها والفكرية كما أن

لجسديته التَّاريخية ومواقفه الإيديولوجية اليد الطولى في تحديد مدى نجاحه في الالتحام

بشخص المترجم لذاته واقتناعه به أو إعراضه عنه ومشاكلته. إن التقييل

في السيرة الذاتية يتجاوز مستوى تفكير النص والحكم عليه بالوجود أو الردة

القُفْية إلى مستوى الانشكاف على خلاله مع منتجته أحاورته محاوره الإنسان للإنسان.

السيرة الذاتية بصيغة الرث

إذا كان المقام هو مقام الأنثوية، فهل يكون المقال إلا استجلاء لخاصيات المقام

وطموحاً إلى تجنُّر أصل فيه؟ كل الكنايات السُردِيَّة الأنثوية التي

استند إليها هذا البحث وهي على الجسر للدكتورة عائشة عبد الرحمن ١٩١٢-١٩٩٨،

"رحلة جبلية رحلة صعبة لدفوى لولفان ٢٠١٧-٢٠٢٠، حملة تَقيِشِ أوراق

شخصية لطيفة الزيات ١٩٢٣-١٩٩٦ وأخيراً "أوراق حياتي" للدكتورة نوال

السعدوي ١٩٢٣-، تتوَّض شاهدة حيّا على أن تلمّح في هذه الكنايية مغامرة قوامها

تأصيل الكيان الأنثوي في عالم تسوده قيم الذُكُور، وهي إلى ذلك بحث صمود بروم

الكشف عن قيم العمق، أي ملامح الهوية المخبوءة التي لا تطفو على سطح الوعي إلا

بفعل ذلك الصَّراع العنيف الذي يكون بين الاستمحاء والمقال وثأبها والفرقة المارمة على

التَّعْزِز من عقدة المقام وضغطها الشديد. ولا شك أن هذه الخطوة الجريئة رائدة

لأنَّها خروج من طور التَّعْزِز إلى طور التعريف ومن تَجبُّبِ الذات الأنثوية إلى طور سفورها الروسي والفكري، وهي إلى ذلك خطوة لاقعة في كنايات البعثات العرييات لإنجازهنّ التَّخْيِيلِيَّ الذي ظل

يوحس من مبدع إيماء إلى مشكلاتهنّ وأحلامهن ولا يملك القدرة المباشرة على

تمثيل رحلتهم الطويلة والشاقة على درب الحياة في عالم لم يكن مهتداً بعد للتقوّل

بهنّ مشاركات في بناء معاشهن وتوجيه منظومته القيمة ومسيرته التاريخية. إن

التَّخْيِيلِ الأدبي يظل بالقياس إلى الكنايية المرجعية عالماً إشارياً تمهيداً لا تسمح

أكايه اليتيم باستقاط ما يَبْهَتُ لتفاد اللؤلؤ

له على حياة المؤلف الضمنية، لأنَّ التَّخْيِيلِ

الأدبي عالم منقطع المرجع- Auto-réfer

(V) tici

وفاة في ١٩٩٦



سردانية



أوراق حيّات

1

فلسطين

استبدال موقعي بعيد
الذّالة بين الأوراق
والحياة، هذا للعيش
يتشكّل عندهم في
صورة اللامعقول، أي ما
هو معتقل مشوّش غير
قابل للتعلّق العقلاني
فضلاً عن كونهنّ لا
يسيطرن عليه، في حين
أضحت الأوراق كتابة عن
الكتابة، هي فضاء الحياة
الحقّ لأنّها مساحّة لقاء
مهمّة بين ذات المتعلّق

وذاث المقلّد، فيها تتّجّ معاورة مختلف أبعاد
الأنا واستجلائها وهي المغورة بسدّها ما
وجدني عارضاً، من مزيّف مضطّل.
ومن هنا أضحت الكتابة قيمة ثابتة
بل قيمة لعلّ كلّ القيم الأخرى في حياة
المرجعيات لذواتهنّ المزيّبات، أنا أكتب
لأنّ أنا موجودة (١٢) هكذا كانت نوال
السعداوي تتمثّل الكوجيتو التيكارتي على
أنّه وجود لا يكتمل ولا يتحقّق إلّا في عالم
الكلام، فالفضاء الحقّ عندها هو فضاء
التصنّي لأنّ القهر والجماع الصوت الأنثوي
لا يمكنهما البتّة أن يؤوّلوا إلى المسألة
والمهادنة، الكتابة حينئذٍ فعل نقدي لوري
أو لا تكون «مكتاب ما لا يكتب» (١٣)

معضلة اسم العلمي

إنّ أهمّ ما يميّز مقولة التّأسيس
للملاح الهويّة الأنثويّة في السيرة الذّاتيّة
هو التناثر العاطفي بين المصطلحين الفردي
والجماعيّ في مستوى الإحالة الاسميّة،
وهو تناثر ظهر بظهور الأزواجيّة الجادّة
عند نوال السعداوي خاصّة، ذلك أنّ
الانتمية كانت تحيل عندها على صورها
الفردية- والتمسّية في بالأسماء تعيّن
وتخصّص للفرد الواحد وتزجّل لهذه
الفردية في سياق الانتساب الاجتماعيّ
وكنّ المترجمة لذاتها كانت تشرع ابتداءً
من آلهات تسميتها بأنّها واقعة في شرك
دائرة تاريخيّة محكمة الإغلاق متجاوزة لها
تعلّي عليها نسق تمثّلها لتاريخها الشخصي
وترسم لها من ناحية أخرى بوصفها أنثى
دائرة فاعلة مقيّدة ليس لها أن تفرّج عن
حجودها الماقبلية الصارمة. وهو ما تجلّى
في شعورها بأنّ الظاهرة الانتسابيّة جزء
لا يتجزأ من مدارات قهر المجتمع الأبوي
الذكوريّ وتسلّطه لأنّ قوامه إقصاء
الأنثويّة، لذلك أضحت الراويّة تفور من
ارتباط اسمها الثلاثي أو الزّماعي وبكثافت
ذكوريّة مجهولة في حياتها، حبش الذي
مات قبل أن أولد، وحقّه أبوه السعداوي
الرجل الغريب المجهول الذي تنفّر اسمه
فوق جسديّ مثذ ولدت وفوق كراوسبي



في السردية وشهادات
تجاعي وتقوفا أغلفة كتيبي
التي كتبتها بقلمى بالمرق
والدموع والدم... (١٤)
هذا التّفور من التّعدد
على مستوى الهوية
بالتّناثر إلى المجهول كانت
الزّاوية تعيشه على أنّه عنف
ساهر واغتصاب لحقيقة
الذّات الحميمة التي
تجد مستقرّها في الجذر
الأمومي القصص- لكن اسم
أُمّي نهب منها إلى العدم

لذلك كانت الكتابة حرباً معلنة على تزيف
تاريخ الذّات الأنثويّة بداية من تزيف عمليّة
الانتساب: منذ أمسكت القلم بين أصابعي
وأنا أقاوم هذا التاريخ أقاوم التّزيف في
المسجلات الرسميّة.

لئن بلغت هذه الأزواجيّة قسّة تازّمتها
وانفجارها مع نوال السعداوي فإنّها
تستطيع اقتفاء بعض آثارها الأخرى عند
بقية المترجمات لذواتهنّ. فقد صمدت
بعضهنّ إلى استعمال اسم مستعار
بدل للإسم الحقيقيّ يكتفون من تأكيد
وجودهنّ الفكري والاجتماعي من خلال
التّجاء إلى شناع حاجب يقهّن مميّة
الاستخدام بالواضعات والحساسيات
الذكوريّة السائدة، وهو أسلوب وقائي يقوم
على استراتيجيّة المراوغة والمخالطة دون
التّرويض في طرس إثبات الذّات وتمكينها
من التّصلّل إلى مناطق معرفيّة حسّاسة
كولوج عالم الكتابة الصّعبيّة مثلاً، فقد
كان عائشة عبد الرحمن تمضي مقالاتها
النقدية باسم " بنت الشاطئ"، كما أخذت
شذى طوقان فيما نطقت من قصائد
غزليّة بمثث بها إلى إلى مجلتيّ " الأمالي"
و" الرّسالة"، حقيقتها الإسميّة تحت غطاء
اسم مستعار وهو " نانثرا".

ولا شك أنّ هذه الاستراتيجية الاستماريّة
تكشف عن تمصّن الكاتبات وتقننهنّ إزاء
تردّد المجتمع العربيّ في فتح أبواب الارتقاء
المعرفيّ للمرأة وضرب الحصار عليها
بوصفها أولاً وأخيراً أنثى مهيّة للأموعة
والحفاظة على التّروّع وكائناتاً قاصراً تجب
حمايته والحفاظ على شرفه.

ورغم كلّ الإحباطات التي عرضتها
المترجمات لذواتهنّ المزيّبات في حياتهنّ
الخاصة والعامة، فإنّ سيرهنّ الأدبيّة
كانت إعلاناً عن طور جديد في التاريخ
العربيّ، طور كسر طوق الصمت المفروض
على المرأة العربيّة وبثّاور الوعي بضرورة
التّأسيس لتاريخ النساء المهمل: للنساء
تاريخ غير مكتوب تتخلّله الأسماء جيلاً
بعد جيّل- لذلك فسيرهنّ الذّاتيّة هي
فانحة تاريخ نسائيّ حديث تخرّج فيه المرأة
العربيّة من طور التّكوير إلى التّعرّيف معلّما

يخرج فيه التّأريخ العربي من طور الوصاية
على المرأة إلى طور الإقرار بألميتها وحجّها
المشروع في تكيف سابقاتها، وما تحرّرها
وإنّارتها لذاتها من خلال ممارسة هويّتها
القلميّة إلّا طرفة من طفرات تقدّم المجتمع
بأنّجاه تحقيق المساواة بين فئاته.
لئن مشروع تأصيل الكيان الأنثوي كان
جزءاً لا يتجزأ من فصول المرأة المبعدة إلى
تغيير قواعد نظام المجتمع الأبوي ومعاربة
مظاهر التّصنّع والقطيعة الكائنة بين
بعض فئاته المتفريّة وبالأخصّ منها تلك
التي تنتمي إليها النساء: فئة المذنبات في
الأرض.

صراع السويّة الاجتماعيّة النمطيّة

هويّة العمى

تتخلّل معضلة بناء الهوية الفردية عند
المترجمات لذواتهنّ المزيّبات في صلب
خصوميّات المنظومة القيميّة الاجتماعيّة
الفاعلة في سابقات التاريخي العربي
الحديث، وهي على ذلك تغلّي بالضرورة
أقسام الأنثوي وتشمل بل وتشمل في
مستوى إنثائها على تجذيرها في سبائك
الأيديولوجي للخصوص الذي تهيمن عليه
قيم المحافظة والتّمييز التفاضلي بين
الجنسين، ورغم تردد أصداء الحركات
الإصلاحية التصديّبيّة المنادية في العصر
الحديث بتحرير المرأة العربيّة وإصلاح
شؤونها في واقع الحياة لأنّها أمّ ومواطنة
فإنّ سيادة السلطة الذكوريّة وهيمتها قيم
المحافظة التي تتجلّى في حيز المقلبات
السائدة ولا سيّما الأبويّة منها عن مواكبة
دواصيص التحديث والأخذ بأسباب تحرير
المرأة من القيود والقيود المجهضة
والمعادات البالية، قد شكّلت جميعها
عائقاً حال دون تألق الذّات الأنثويّة، فجعل
المؤتمرات الاجتماعيّة الخارجيّة كانت
تشكّل ضغوطات قاسية كانت تبرز بكلّ
قلها على ملحوظات الكاتبات المزيّبات
وتحقّق لطلعاتهنّ الفرديّة إلى تحقيق
لذواتهنّ تحقيقاً يتحكّم إلى طغيان القوى
المحرّكة لعالمهنّ الفكري والشعوريّ، وذلك
في مختلف أطوار نشأتهم وتضمّنين.
وهو ما جعلهنّ يشكين في سيرهنّ الأدبيّة
تجذير حياتهنّ وهشاشتها فضلاً عن تألمهنّ
من وقوعهنّ في صراع عنيف بين صور
تتمثّلنّ لذواتهنّ الفرديّة والضرورة التّعلّميّة
المتداولة اجتماعياً للأشئ الأنثويّة التي
كانت تطارد هؤلاء الأدبيات الفاترات في
أحلامهنّ وبغفطتهنّ. وهي صورة أشبه
ما تكون بالقترة الخارجيّة الرّزّالة كان
المحيط الأسريّ يعمل على تكريسها
وبماضيه في ذلك المحيط الاجتماعيّ
الخارجي بمفعلة أعم، وهو ما جعل مشروع
بناء خلافة الهوية الفرديّة يتطهر في

السيرة الذاتية الأنثوية في شكل معركة بين الأنا والآخر بين الذاتي الخاص وما هو جماعي مشترك، بين الأنوثة والذكورة خاصة.

لقد كانت الصورة الأنثوية التمثيلية قائمة لتصف مبدأ الفردية الأصلية، فضلاً عن القول بمشروعية تطالع الذات الأنثوية إلى مقام إنساني رفيع تنتمي منه أسس التمييز الجنسية لتحل محلها مقولة الكفاءة المطلقة أو المساواة بين الجنسين في عالم ديمقراطي لا يحكم إلى لغة العنف والقهر. لذلك بدت الهوية الأصلية أو هوية العمق الأنثوية في الحكايات السيرة الذاتية هوية مثيرة، ولكنها في الوقت ذاته منفردة في باطن التربة الصميمة وغير قابلة للاستبدال بوهية اجتماعية سطحية زائفة وفاقدة الصلة لكل دوافع الذات الحقيقية. لأن هذه الهوية التمثيلية ليست أكثر من قناع وهمي زائف ومقلد بكل آثان القهر والإكزام يعمل من النساء على تمسدهن واختلافهن في الاستعدادات الفطرية والأمزجة نمطا واحدا متركزا لأنموذج ما قبلني جامد، وهو ما أشرنا إليه بصراع الأصل والصورة عند نوال السعداوي في جفرائية تكوينها الذاتي.

وفي هذا الاتجاه نفسه تركزت مضمة بناء هوية العمق عند فدوى طوقان، فقد شبهت هويتها الأصلية تلك التي تتبع من اصعاق وجداناتها وتلقب بمشاعرها ونفقاتها الخاصة "بالهيرة الصغيرة" التي لتردع على الدوام إلى التجدد وتبكي الثوب والاستقرار فهي على حد تعبيرها "قوة داهية تتحرك داخلها كالدينامو لا تهدأ"، ولكن هذه الحركة لا تكن لتصب مرمها لأنها محكومة على الدوام بقالب فولاذي يكتفها ويلجم جموحها. وقد لا هذا التناحر بين القوتين الضاغطة والداهية إلى توليد طاقة ثورية موحدة بين الكاتبات العرييات وإن كانت درجة فعاليتها متفاوتة الفهم من واحدة إلى أخرى، هذه الطاقة المخترقة وسعها فدوى طوقان "بالبركان الثائر" الذي يمكن أن ينفجر في أية لحظة يطالع بالقاعدة والأساس الذي قام عليه عالم القالب الثخين.

لقد كان من الطبيعي جداً والحالة هذه، أن تذهب المترجمات لنواتهن العرييات وعلى رأسهن لطيفة الزيات إلى تصوير هبة بناتهن لتضحيات المنتشرة على أنها ضرب من الجهاد الأصيل للتواصل، جهاد سمته التمرد والخروج من طور التثقيف إلى طور اليقظة الواعي للسرور، ومن طور التثنية إلى الآخر إلى طور فرض الإرادة والفردية والوفاة غير الخشوع للذات. وهو ما تجسم من بعض الوجوه في تكرار تجرّتي الزواج والطلاق يبعثان تأصيل الكيان ورهضا للتفوق في تمثيل دور المرأة

المالعة أو الأم الضعيفة القاصرة مادياً ومعنوياً، كما يظهر ذلك من خلال تجرّتي لطيفة الزيات ونوال السعداوي خاصة. وقد كان لهذا الصراع وجهان على الأقل، وجه نبيل أسيغ على سير الترجمات لنواتهن العرييات سمة بطولية فذة، فكان بذلك رمزا لفاتحة تاريخ نسائي جديد تقف فيه المرأة العربية وهي عزاء مصارعة ضدّ تيارات جارية من الواضعات الاجتماعية الجامدة، باخطة عن تأصيل كيانها في مجتمع متخلف تسوده قيم متدهورة، ووجه ثان مؤلم تكاد مضاعفاته تصنف بالتوازن النفسي والفكري لشخصيات هؤلاء المترجمات بتأكيد حقيقتهن الوجودية. وهو ما يتجلى في وقوعهن فريسة أعراض شبه مرضية تكاد تكون واحدة عندهن أهمها الانطواء على النفس، وتفضيل العزلة "صحت أوغل في هجرتي النفسية في الرجل داخل الذات"، على ركوب الموجات الاجتماعية ومواضعاتها المبتذلة، وقد بلغت هذه التفرقة ذروتها في حياة فدوى طوقان التي تقول إنها كانت عرضة في سن مبكرة للذهول عن النفس والعسوق في حالات من الغياب عن الذات أشبه ما تكون بالهذيان بلنت بها مؤقّتا مبلغ فقدان أصلة البواعث الخارجي والذاتي.

وقد كانت أعراض العزلة هذه في واقع الأمر مؤشرا على عدم الاتواء والتذبذب الذاتي، كما أنها كانت نتيجة طبيعية للشعور بالتواصل بالإحباط والخوف من المستقبل، وهي وضعية ألت في أسوأ حالاتها إلى إقدام بعض الكاتبات في بعض أطوار حياتهن إلى الانتحار أو التفكير فيه ولولا أنهن تسلمن الكتابة للتفويض عن المكوث في ذواتهن، وجعلن من القلم وسيلتهن لتجاوز أزمارهن المتكررة لما استطعن أن يثبن أو يمدن في كل مرة بناء توازنهن واستقرارهن الفكري والشعوري وهو مؤشر على أن فعل الكتابة بالنسبة إلى الكاتبات العرييات مثل استراتيجيّة داهية صحيحة كانت ترمي إلى تأكيد الذات مهما كانت تتخذ أبعادا علاجية قبل أن تكون أداة تواصلية مع الآخر. إنها خروج من الذات إليها بالدرجة الأولى، ومحاورة للعالم في مرتبة ثانية.

الخروج من صفة الفرد إلى صفة الجمع

إلى أي حدّ كان استناد بنية الهوية الأنثوية إلى مفهوم العزلة شرطا مانعا من اختلاط الأنا بالآخر وعازلا بالضرورة بين صينتي الإفراء والجمع في المضطربات الميراثية النسائية؟ هل الاختلاف الشخصي يمتدّان عازلتان بالأساس، أم يمكن الخروج من الأنا المفرد إلى الكيان الجمعي خروجاً ضرورياً لتحقيق عودة

أصيلة إلى صميم الذات المستلبة أين تتمّ المصالحة وتقتطع مضمة الناحر القائمة بين

الفرد الخاص والجمعي المشتركة؟ لا شك في أن مراحل إثبات المبعثات العرييات لوجودهن الذاتي المسلط كان تأكيداً لمظاهر اختلافهن وفردتهن، أي لتناحورهن عن كل الصور النمطية لأنثوية المتكررة، ومن هنا تطوّر كيانها المضطرب الفاضل عند الكاتبات العرييات بين مفهومين للفردية ومفهوم الذات السائد، إلى ثورة عارمة على الأنوثة في ألدّها كائنات يحول دون تحقيق الذات الفردية وانتمائها في محيط يعمل من الأنوثة غلا أو إعاقة، وينظر إليها بمنظور إقصائي دوني، لذلك كانت مقومات العزلة لا تتشكل البتة على أرضية الأنوثة ولا تستمد منها، بل كانت تتوكل بالمقومات الإنسانية المألوفة لتجمل منها الأساس الثين الذي يشتر لبناء هوية فردية خالصة منفتحة ومشرقة إيجابياً في مرحلتها. وهي هذا المستوى بالذات تتجلى آليات بناء الهوية الأنثوية الخلاصة بالفترة من مع ما هي عند المترجمين لنواتهن، فما من شك في أن موقع الجورس المنعزل لم يكن مطلقا مرفقاً بضرر من إثبات مقوم الفردية ولا متأقرا مع مقومات الإنسانية التي تنبني عليها الشخصية الذكورية.

لقد كانت مضمة المفرد في الخطابات الميراثية النسائية تسييرا عن فردية محصورة تتميز عموماً بالشوكة على مفهوم الأنوثة السائدة وكل متعلقاتها المظلمة والسالوكية، كما كانت هذه الضمنية متجذرة في الآن ذاته في تربة إنسانية قوامها التمسك الصارم باستقلالية الكيان الذاتي ورفض كل أشكال التهمة الفكرية والشعورية. وهو ما تحقق لولاء المترجمات لنواتهن بفضل اخدعن بأسباب الترفي العربي وموالبطهن على شذو ماوهين الأدبية من خلال ممارسة فعل الكتابة واتخاذ أداة لتجلية الأنا وبلورته "أنا أكتب إذا أنا موجودة"، أطلق كعاني وكعاني تخلفني". لقد تركز مفهوم الفردية عند نوال السعداوي في أكثر من مستوى لأنه لا يستكمل عندها إلا بتحقق ضرب من الاكتفاء الذاتي المؤشر على نضج الشخصية من خلال استقلاليتها الاقتصادية أولا ثم المعاطفة والفكرية ثانياً، وهو ما تجلّى في المسافة التقنيّة الفاصلة في الخطاب بين مقومات العالم الخارجي ومفوّتات عالم الشخصية الداخلية، ولئن استطاعت نوال السعداوي أن تحقق بمد طول معاناة عاطفية توازنًا بين الحاسة إلى الآخر وتتسكّم بمقومات العزلة والفردية الشخصية، فإن لطيفة الزيات انتفض بها حرصها الشديد على الوفاء القيم الذات الحسومة إلى فطيلة نهائية بين مشاعرها



نوال السعداوي

فدوى طوقان

ليرة الحب



الأنثوية وأفكارها، فإذا هي تمديد في سيرتها الذاتية الفطر في فترات من حياتها الزوجية والعاطفية واسمها إيماناً تارة بلها كانت فترات تؤخذ موهومة ومرحلة تضيق الكيان في المكان تارة أخرى حتى أضحت ترى في المرأة الغفلة في انوثتها التي كانت امرأة مفترقة من الدأخل لأنها انقضت لسلطة المشن

واختارت أن تتوب في الآخر وتطوي سمات فرائدها الإنسانية المثل كما كانت تجمعا وتمن بها عند خلوها إلى نفسها وارتطاما بحقيقتها الباطنة. لقد كانت ولا تزال قضية المرأة المطالب المميز للكتابة السردية خاصة إذا ما تلقى الأمر كما هو الحال هنا ببناء الهوية الأنثوية في مجتمع يحاصر المرأة ويسلب ضغوطاً شتى على كيانها، والملاحظ أن معنى المترجمات لذواتهن إلى التثقيت المرضي أحياناً فرائدهن ووظائفهن لذواتهن جعلهن عرضة للانفصال عن الآخر انفصالاً كاد يبلغ أحياناً مبلغ القطيعة أو استحكام العدا، وبين الشخصية السردية ومحيطها الحيوي المكون. ولكن بعد غلبها في تقم حاجاتها وتوجهاتها الانتمائية، مما كان يولد معاناة وشعوراً بالفريسة وسقوطاً في الحزن المكون. وفي هذه الحالة العاطفية لم تستعمل من ذلك تمام الاستعانة، فقد كانت القضية الوطنية بمثابة المنقذ أو المنقذ الآمن الذي استطاعت أن تتسرب منه الذات الفردية في صيغتها المؤنثة المفردة لتتعمد دائرة الذات الجماعية وتتماه معها وبذلك التام المتشيران الجمعة والجمع وأضحت انفصالهما أو قل تافهما، توخذاً وتواصل أميلاً، لا يفرقه في هذه المرة الاختلاف التمييزي بين الذكورة والأنوثة.

لقد وجدت المترجمات لذواتهن في حجابهن للقصص الوطنية والخرافات في جبهات العمل الفدائي كما هو شأن نوال التمداري أو الانقطاع في العمل السياسي، مجازاً رافياً لمسارمة فهمهن المفردة المتعشقة لبياء عالم مثالي تتقي منه كل صوف الفهر والعبودية والاستغلال. ومن هنا باتت النضال في مثل الجماعات أرفى أشكال تحقيق الذات الفردية وبغرض وجودها الفعّال في الواقع المعيش بل كان هذا النضال في مثل الجماعات أرفى التذاتية التمسائية علامة على ولادة جديدة حلت محلّ العولمة البهولوجية التي لم تكن لتربط في معادلة الفترات لذواتهن إلا بتميز الذكورة وديونة الأنوثة الموهودة في العهد. لذلك صدعت لطيفة التزيات

بقولها: "إنها من عبادة الوصل الجماهيري ولدت" واعتزرت نوال التمداري بأن أسمى مظاهر الحب التي عرفتها في حياتها هي حب الوطن لأن الوطن هو الكل الذي لا يفصل بين أبنائه فهو الأقدار على توليد لحظة انشء قصوى قوامها التوحد المطلق بين الذات المؤنثة المفردة وكل مظاهر الوجود التي تشملها فتضحي بذلك لحظة

تحرّر قصوى تتمق فيها الذات الأنثوية المقصاة من قصورها المزعوم وعبوديتها وعقدها لتتصير بذات رمزية عليا تشملها وتحتمي بكل مظاهر فرائدها وسماتها الإنسانية النبيلة: "المظاهرة الوطنية الأولى في حياتي، لأول مرة أعرف معنى الوطن، يولد الحب شلالاً هادراً يكتسح الحواجز بين الحلم والحقيقة بين الحسد والنقل. تنضم الأجزاء في الكل، تتوب الأرض في السماء. يتلصق الفاصل بين الحياة والموت واللذة والألم يخلق الإنسان في الجو أو يسبح في جوف البحر كالأسماك يفعل أي شيء وكل شيء".

ألمحت تجربة الخروج من أموار الأنا، أشبه ما يكون هنا بالتجربة الصوفية الانتحادية، إنها تجربة كشف وتجهل لأننا واحد ملتزم يمشي متناقضاً مع ذاته والعالم، عالم تظهر من أدراجه ضاحي جسداً روحياً صرعا يحتضن كل الأجساد المنفردة في فلاة فضل بينها لذكر على أنثى، لأن الكل وحدة وحيدة مطلقة "أنسى أنهم رجال من جنس آخر نصبح جنساً واحداً، نتوب داخل جسدي روح واحد وأحدة بلا جسم... أسير بينهم بلا جسم بلا اسم بلا أب ولا أم لا امرأة، هؤلاء هم أسرتي وأهلي وبني".

إن التوحد من كل فرائد الهوية الفردية، يصعب صلاصة على تتوب الفردية بكل متناقضاتها في هوية أشمل في الهوية الوطنية الجماعية. وفي هذا المقام بالذات يصعب الخروج من صيغة المفرد إلى صيغة الجمع نقياً لذات مفترقة معلقة بين الأرض والسماء وإبناها لذات معلقة متحررة لا تجد تحققها الأمثل في ضل مساحة الوجود الفردية ومتعلقاته المرفقة، بل في تجرّدها من كل ما هو أرضي يشدها إلى أسفل وتلقها بما هو معنوي روحي ليس له أطر ولا حدود ماثلية تمييزية. هكذا كانت التجارب النضالية في السيرة الذاتية التمسائية ارتقاء من فاجدة الأنوثة المحبلة والمحاصرة اجتماعياً إلى فحة الوجود الإنساني المكتمل الذي يحقق معنى المواطنة الكاملة. تبعا لذلك تليست ذكريات

النضال الوطني في سير الكاتبات العربيات بدرجات انفعالية قصوى إذ كانت القضية الوطنية بالتسوية اليهن قضية خاصة قبل كل شيء وليست مجرد واجب وطني عام، ذلك أن الواقع السياسي كانت تدرك مع وقائع الحياة التمسائية الخاصة على نغمة واحدة.

إن تذلل الأنا الأنثوي ضمن تجربة الوجود الجماعي الأشمل كان له إلى كل ما ذكرنا فضل إدراج تاريخ النساء العربيات في قلب المعمة السياسية العربية وصدب التاريخ الجمعي العربي الحديث الذي هنته بتضحياتهن وسدّ لملهن.

الخاتمة:

إن إفتحام الكاتبات العربيات لادارة أدب السيرة الذاتية المرعبة ليس بالبحث العارض في سيرتهن الإبداعية بل نراه في النهاية خروجاً من أدبية التجميل والرمزية إلى أدبية البوح والتفصيح. وما من شك في أن الكاتبات العربيات ارتقبن من خلال هذه النقطة إلى طور جديد هو طور تلك العدة الأنثوية وإخراج حياة المرأة العربية المعجمة من الظلمة إلى النور ومن السمت إلى الإصباح ومن طور التشبيب الفكري والعاطفي إلى طور الشهور المعنوي الذي هو شرط كل سطور أصيل. إن كتابة الذات الأنثوية الحميمية تمثل إذن مرحلة حاسمة تشم بفرض سلطة الذات الأنثوية فرضاً من خلال مواجهة الآخر والآخر واستلال القلب بعد طول صمت لحكامه الشارخي الذكوري واهتلاك موقع فتال فيه. إن السيرة الذاتية التمسائية كما بدت لنا كانت في صميمها أكثر من جولة وموتة في عالم أنثوي مكبل بالثقف قيد. لقد كانت إلى ذلك محاولة نقدية لتفسيرية جبرية تهدف إلى فهم البنية الاجتماعية وآليات العلاقات البشرية والقيمة التي تسود المجتمع العربي وتتضح في صوته التاريخي. وقد كان لوضع الكاتبات العربيات بوصفهن أولاً مفكرات يطينن بشافة واسعة وهائلة والأثر ثانياً تساء قد خبرن إحدى المساحات الأكثر ثراءً وعمقاً، دور رائد في الكشف من هذا المنظور الجديد عن مظاهر الأدب المستعصية في المشهد الاجتماعي العربي الحديث، بل إنهن ضمنن إلى أبعاد من ذلك جهنما جيلن من حباقيهن الخاصة أنموذجاً للتجربة والنورة والبعت الجاد من الأمل والأرضي مما يشي بأن الخطاب السردية التمسائية كان في الأدب العربي على وجه الخصوص، خطاًباً تعاضلياً يرتفع إلى مستوى النضال إلى تغيير الشكك المذهول ويصنع على استبداله بما هو أجمل وأفضل. لأن تحرير المرأة نظرياً لا معنى له فإمرأة لا تتحرر إلا متى تحرر المجتمع بكل حالته مما يتعيق فيه من جهل وهقر وتبعية وتمييز نوعي. ولذلك كان



* كاتبة وأكاديمية من تونس

ولئن كانت بعض الخطابات السيرة الذاتية
النسائية العربية الحديثة شديدة عنيفة

الخطاب المتورد في السُّنَنِيَّةِ بِمِثْلِهِ رسالة مفتوحة موجهة إلى بني عامر في حينه، على اعتبار أن الموضوع فيها يدور على ذلك الكائن الوهمي الذي صاحبت تحتها السَّادَةُ الحَيَاةُ، أسطرته وإخراجته من دائرة الحياة الحقيقية، وهي بلا شك ضالَّةٌ متعككة في ظل طوارئ الحداثة وتزعزع أركان المجتمع التقليدي العربي التي كان يصنف المرأة ضمن النواحي المستضعفة القاصدة، فقد تفتتحت إلى الخدم، ومما يجرى تسجيله في هذا الحُقام أن هذا جنس المروج بالمبدئية الفاضلة نبتت حيلوه الثَّقَلَانِيَّةُ الأولى، على الترحيمات لثلاثين في عهود الطفولة الباكورة من منطق الإحسان لبريه، بهيمته في العنف والتسلُّط، وضباب الحب والتعاطف والتقهقر بين أفراد المجتمع الواحد لا سَمًا في جنسهن.

Figure 1. The effect of the concentration of the *Agaricus bisporus* spores on the growth of *Agaricus bisporus* on the substrate.

٢٠-١٩-٢٠

الأدب، ٢٠٠٠ ج. ٢، دار الآداب، ٢٠٠٠ ج. ٢، دار الآداب، ٢٠٠١.

ولكن عندما تتدخل الفلسفة في موضوعات حياتنا اليومية المهمة منها والبسيطة، الجادة والساذجة إذ أنها لا تعترف بما هو بسيط وساذج فكل شيء مهم وجدي، عندما يتغير الأمر ويصبح شغلا موقظا يسيطر على الحواس يسجلها داخل بوتقة التفكير الفلسفي التفكيكي لكل حالة على حدة إن بالإدانة أو الإعجاب، وغالبا، بل هي هي كل مواقف تدبّر إذ أنها لا تعترف بالنتهى أو البلوغ، لذلك لا تصل إلى درجة الإعجاب مهما كان الإنجاز الإنساني بالغا وبلغا، وإن هي أدانت فعنى ذلك أنّ الأمر بلغ حدّه وعليه أن يتراجع في الاتجاه المعاكس بتوجيه من الفلسفة والفلاسفة حتى إن هو أفلت من أيديهم فيما بعد ليقع بين أيدي العامة فليس إلا للممارسة والتطبيق على أرض الواقع ليعود بعد ذلك إلى نقطة البدء وهي بلوغ الحد فتأخذ الفلسفة بعنايتها الفكرية / الإلهية لتعيد فيه النظر والتفكير، وما التجارب الحضارية المتعددة عبر تاريخ الإنسانية إلا دلائل على دور الفلسفة العميق عندما تفكك الفلسفة المفاهيم وتميد تراثيها في التشوير وعكس التيارات / الاتجاهات.

كل شيء يهون إن لم تتدخل الفلسفة لتضع النقاط على الحروف وتعلن آراءها النافضة للسائد المهيمن من خلال إنسانية الإنسان في تمرّد يجعل الفرد مسؤولا عن كل شيء لوضعه أمام نفسه بعد أن يكون قد تجرد من المسؤولية ليمش حياة الاستقرار والركود والبلادة، كالتّي يعيشها "جون براون" محمد الجابلي، هذا الأمريكي المنحفي في عديد الجنسيات إما خوفاً على نفسه واستقرار خط سبر حياته أو لشئ في نفس يعقوب للتعدي على حرمة الفير في أوطانهم وسرقة أبسط حقوقهم وهو الحق في تقرير المصير، وفي كلا الحالتين خوفاً أو جوسسة فإن الشخصية الأولى هي رواية "مرافئ الجليلد" تتحول إلى داعية لتمرير مفاهيم خاصة بالتقطب الوحيد في هذا العالم في إطار ما اصطلح على تسميته بالعمولة وهي لا تكاد تتجاوز سيادة المنصر الأمريكي على كل العالم، هذه العمولة التي

مقاربة في رواية "مرافئ الجليلد"

لمحمد الجابلي

سلطة الشخصية.... دلالة التسلط



كل شيء يهون ويمكن نسيانه وتناسيه أو حتى معوه من الوجود هي الذات البشرية، بإمكاننا أن نكون الأكثر لا مبالاة وأن نصبح عديمي الذوق والضمير تجاه كل شيء بدءاً من الوجود إلى الأخلاق والكرامة والوطن والجنس والأصدقاء والأعداء وحتى الدين والانتماء كذلك المبادئ، يمكننا أن نولي وجوهنا ونصمّ آذاننا ونطمس أعيننا ونكتم أفواهنا ونتجرّد من

الحواس ونقطع مع إنسانيتنا، يمكن لعدم الاكتراث أن يتحوّل إلى المبدأ الأكثر سموّاً وربما الأوحدا...



«مرافئ الجليل» ليست رواية بالعلمي الكامل والحقيقي الذي عرفناه عن الرواية بقدر ما هي سيرة ذاتية

بدأت فلسفية تصل حد القطع مع الحس إيماناً بتلك الثوابت المتأصلة في الأعراق والأجناس البشرية التي لم تات هكذا مسقطاً أو هي كانت وليدة صدفة عجائبية هوليودية.

مركزية الشخصية ومركزية التسلسل

«مرافئ الجليل» ليست رواية بالعلمي الكامل والحقيقي الذي عرفناه عن الرواية بقدر ما هي سيرة ذاتية لجاسوس أمريكي لا يعلم أنه جاسوس، على عكس الشخصية الجاسوسية في روايات الجوسمة والتي تقسم عادة بصفات أذلها الخيانة والشراسة إذ أنها تمارس نشاطها / أفعالها متخفية ومستترة على أن ما تقوم به غير شرعي مثل السارق تماماً، لما يتميز به المجتمع الأمريكي من تفنن أخلاقي وتزييف مكشوف نظراً لما يتطلع به الفرد الأمريكي من خوف وريبة من كل شيء حتى من أقرب الناس إليه. غير أن شخصية الجابالي لا تمي دورها القدر الأمريكي من خوف وريبة من كل شيء حتى من أقرب الناس إليه. غير أن شخصية الجابالي لا تمي دورها الجاسوسي فهي إن أداة التحسس الإلكترونية تستعملها الوكالة بالطريقة التي تراها مناسبة لخططهم الدنيئة حتى تتسكن من رصد الأحاسيس والمشاعر وقربها بمعناه التاريخي والحضاري والديني أنت رجل ذكي وحساس كما أنك أصبحت خبيراً وعلى مستوى كبير من الكفاءة بحيث أن الوطن يحتاج أفكارك وسنوفر لك كل الفرص لإتسام أبحاثك في الأنثروبولوجيا والحضارات وأديان شرقاً أن لا تفيخ علينا بملاحظاتك حول كل ما يبنو لك من شؤون المجتمعات التي ستعيش

تتان وجه الثقارب والتعاليش وتحطيم الحدود ورميها في المحيط لبلوغ درجة الأخوة بين كل البشر شعوباً وقبائل خصوصياتها الحضارية العميقة، أما الوجه الخفي لهذه العولة فهو عولة أمريكا لتصبح العالم أمريكا محضاً خاضعاً للسيادة الأمريكية المفترضة، إنها عولة العنصرية الأمريكية الحاقدة على كل الحضارات السابقة والتي تقول بعدم أصلية العنصر الأمريكي لحكم العالم بحكم افتقار هذا المجتمع لأبسط المقومات الحضارية الفكرية للشعوب وهي المخزون التاريخي، ومن هنا تأتي الأهمية التي تكمن في دور «جون براون» الجابالي من أنه دأرس لتاريخ الإنسان والأجناس والحضارات، وذلك لمعرفة نقاط الضعف قبل نقاط القوة لاستغلالها في استراتيجيات التريخ والتفتيك والتضيق بين أبناء الحي الواحد، ذلك أن كل أمريكي مدعو للإدلاء بكل ما يراه غير عادي أو جديد لا يعرفونه من قبل من أي شعب أو أمة مما كانت علاقتها متينة وقوية معهم، ولذلك نرى الخلطة الكبيرة والاضطراب المستقر في شخصية «جون» فهي مركز الرواية وإن كان ليس بالمفهوم التقليدي للشخصية في الرواية التقليدية وإنما هي / الشخصية مركزها يحكم أن الكاتب يسعى إلى أن يبلغا بكل اللغات والتقنيات أن العنصر الأمريكي يريد أن يكون هو المركز والأصل والمنطلق، يقول هيلس ميلر «الافتراض السبق بأن الرواية بنية ذات مركز يمكن تفسيرها إذا استغلنا تحديد ذلك المركز. هنا إذا يخرج على دائرة نمط ثابت للمعنى المستمد من المركز»، عند تحليله لرواية، تص، للروائي المعروف توماس هاردي، هكذا يذهب بنا الجابالي إلى أصل الداء وهو مركز الرواية الذي هو مركز العالم المنتظر وما اعتماد كاتبها على هذه المركزية إلا دليل على أن الهوامش أو المحيط أهم وأكثر قدرة على الإقناع والتدقيق في بقية العناصر الروائية وإعادة تنظيمها بشكل يمكننا من فهم رؤية الكاتب لهذا المركز / الطرح الأمريكي الجديد للسيطرة على العالم وإن كان خلال منظر روائي ولكن

فيها..» (ص ٦١) هكذا يتحول العالم حامل لواء العلم والمعرفة إلى أداة في يد الميسابين والمسكرين حتى يتسكروا من الولج إلى الأمم والشعوب لتصبح أمريكا هي المركز الذي يحوم حوله البقية / الأخر، دين الاعتماد على سرد روائي أو تصديق درامي يحملنا إلى الدهول أو التماثل أو التواطؤ مع أحد شخصيات أو تفاعلات الرواية، بل شمة تذكر، وهي التذكر قراءة للتقرير الذي على هذه الآلة / الأداة التجسيمية أن تقدمه في سبر أغوار الروح البشرية وخصوصياتها الحضارية والاجتماعية.

إن ما أقدمت عليه الفلسفة من خلال محمد الجابالي والعزف الروائي الأدبي لهر ضرب من المواقف المغلقة تجاه هذا النظام العالمي الجديد الذي لا شيء فيه سوى سيطرة العنصر الأمريكي المركب الذي لا جذور له، هكذا يضمننا صمد الجابالي في روايته هذه «مرافئ الجليل» أو الأصفة المتجمدة أو العالم الجاف الذي تصنعه أمريكا، يضمننا الكاتب أمام خيارين لا ثالث لهما إما أن نأخذ موقفاً منعازاً للفلسفة ونرفض هذه المفردة الأمريكية في انتهازها لأبسط حرماتها وهي ثائنا البشرية إذا أسلمنا بأحقية العلم في دراسته تاريخ البشرية وعراقلة الأجناس وعقم الحضارات. «إن الأفكار التي انطمتت يجب أن تنطمس لأنها لم ترق بمشروعية التجسد ثم يجب أن تدرس كذلك لأنها تمثل البعد (الإيهامي أو المثالي) الذي قد يساعد على فهم الواقع من زاوية أخرى لأن الأفكار التي انتصرت في وجهة تقيضة في منطق الصراع للأفكار التي انطمتت والمنايا الأفكار التي طمعت تطفنا بشكل أعمق على انطمتات المنفعة وتجلنا نفاعاً بالمستقبل وننوق كل اعراضات غير المدروس... عليها أن نفهم الإنسان في كل أبعاده حتى نستطيع توجيهه... الفرق الكبير بين أن نصلب إنساناً من نقوده في لينة مقامرة كان قد انماق إليها وبين أن تسرقه تلك التقود، فهي الحالة الأولى سيكون على شيء من الاقتناع لكن في الحالة الثانية سيدبك ويتسدر نفسه وتحول إلى الحقد المدعوم



الإنسانية الرافقة التي هو مدعو للقيام بها أيضا حل، ولكن لأن الأمر ليس على ما يرام وليس بهذه النزاهة الحقيقية، ليس بهذه المثالية الصرفة وهذا ما جُلبوا عليه من تلك المواربة والمخاتلة والاستبصار فهذا طبعهم، فهو يتخفى في أزياء مغايرة لحقيقته الحقيقية ولذا فهو يتخفى عزة وكريستين أو ندى جوليوس وغيرهم من علامات الشرق لوضع العالم المثالي الذي يعيش به كأمريكي مخدوم من طرف الكل، سيد متعالي، حتى اصطدم هذا الأمريكي المتعبد للوجوه والأقنعة، اصطدم براهقة وما الاسم إلا دلالة واضحة وهي الحقيقة الوحيدة التي واجهها عاريا من أزيائه الهولوبودية المختلفة، عاريا من الحضارات العديدة التي تتكر فيها ليصن عن نفسه الكره والطعنات المخزية لأنه كأمريكي لا يملك أي رداء حضاري قوي يقيه ضربات الحضارات العميقة والتي لا تقل أعمارها عن أربعة أو خمسة آلاف سنة وهي بذلك قادرة أن تحمي أفرادها بما وفرت من عبق تاريخي عريق ليس مثل الأمريكي الآتي من كل الأجناس الأوروبية والإفريقية، الأوروبية المنفة من القارة المجوز لما اتته من آثام وجرائم بشمة وشنيعة لا تقبل بها المجتمعات الأوروبية فادانتهم ورمتهم في الهند الجديدة بعيدا عن تلك المجتمعات الرافقة السامية التنظيمية ومنهم من هاجر طمعا في ثعب القارة الجديدة الأرض البكر، أي حلمهم الجشع وحب المال الذي لا يقف أمامه أي شيء ولا يتقيد بأي نواحيص ولا تقاليد ولا قوانين سوى قانون الغاب وقانون القوي ياكل الضعيف بتلك العقلية الوحشية للنزعة التي لا يسود فيها شيء فوق الأنا.

فاستلمد الأمريكي الجديد المنبؤ من القارة المجوز الرجل الإفريقي الأسود واستعبدته جاعلا منه خادما له في البلاد الجديدة أمريكا وأالهند الأخرى في خلا علمي ضئض جملوا منه متقى للخارجين عن القانون، أصبحوا رعاية البقر القطة الذين وضعوا شرعهم وقانونهم، وكذلك أرادوا أن يصنعوا مع بقية العالم خاصة وهم يملكون أن لا إرث حضاري لهم مثل بقية الشعوب في كل أنحاء المعمورة بعد أن محوا ودمروا

بواصل الجابلي إمعانه هي كشف مغالب هذا القول القادم ومساوئه، يمعن أكثر فاكثر في تشويه أو تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته

إرادة الراوي أو خيال الحكواتي هلن تنتهي أبدا... (ص ١٧).

تملكك وجوم قاتل وعاد خيالك يستذكر كل لحظة قضيتها مع كريستين المزفة وندت منك ابتسامه ساخرة حين تذكرت سناجحتك، كنت تنقد أنك الوحيد الذي يكذب وكنت تلوم نفسك كلما اختلفت حكاياتك عن وطنك المزعوم وكنت تعتقد أن كريستين فتاة مهيبة ونقية، لكنها ساذجة ومحبودة... إن ما يؤكك أكثر ليس الفناء في ذات هذه، بل أن تعيش مع إنسان وهو يدرك أنك غيبي لكنه يخفي عنك ذلك الإدراك ويدعك تمارس لميتك ويتأمل كما يتأمل كهل مجرب طفيل متخايب... (ص ٧٧).

بواصل الجابلي إمعانه في كشف مغالب هذا القول القادم ومساوئه، يمعن أكثر فاكثر في تشويه أو تقديم هذا المركز على حقيقته بنرجسيته، أي تلك الأناثية الموهلة حتى في السرد وهو أحد أهم مقومات الرواية، إذ أن أهم وأول من استخدم ضمير المخاطب هو الكاتب الفرنسي بيطور ميشال، يقول "أن ضمير المخاطب أو الأناث يتبع لي أن أصف وضع الشخصية، كما يتبع لي وصف الكيفية التي تولد اللغة فيها" عن تصريحه للفيغارو (الأديبة). هكذا يقدم لنا الجابلي دواخل عالمه الباحث / جاسوس / الاتهام من أن يظهر لنا نساخ خيال حتى يأتى بنفسه كسارد مؤلف من هذه المواقف التي يجب أن تأتي على لسان شخصيته / مركز الرواية بأن يتخفى وراء عديد الجنسيات خوفا من أمريكيتها رغم المهام

بإدانة أخلاقية لفعل السرقة... نريد أن يشاركنا العالم اللغوي عن طواعية وتكون نحن الأقوياء فيها وآنت تعلم أن المقامر مهما خسر سيشده أمل الفوز وكلما توغل في الخسارة ازداد عنادا وتمتتا وفي انتباهه لقانون اللعبة... (ص ٧٥).

إنها أحقية العلم المستقلة أو هو وشاح العلم الذي يوارون به سرقاتهم وتمديداتهم وتحت رداء البحث والاستكشاف من قبيل المعرفة بالشئ والنسج على الإيجابي فيه فإننا حتما لن نقبل ولن نسمع بتشريح ذواتنا لتجنبها وتدجينها انطلاقا من نقاط ضعفها لاخترافها وتملكها وذلك لخدمتهم مثل الآلات التي يصنعونها مثل جون / الجابلي، الآلة التجسسية الرهيبة التي تقرا الهواجس والأفكار والأساميس المخططة عن لذة ومتعة وخوف ورهبة وثورة وانتفاضة وحب وكره، هذه القرامة والرصد الذي لم ولن تقدر عليه الاتهام الميكانيكية عالية التفوق التكنولوجي لمعرفة الأعراق والمعادن والتقاليد وردود الأفعال والسلوك اليومي.

ضمير المخاطب سيقا التلهم للمكافئة

وما استعمال الجابلي للضمير الثالث في الشكل السردية وهو ضمير المخاطب مع "أنا" الشخصية الرئيسية / المركزية إلا دلالة على اهتزاز هذا العالم الجديد / المولدة الكيان الكرتوني المبني على المؤسسة الإعلامية أولا والاقتصادية ثانيا وهي السلطة الأمريكية بما أن جون براون يتحدث بضمير المخاطب في شكل المناجاة حتى يتورط السارد في الحكم على الراوي بأن تركه له حرية التعبير عن نفسه وبالتالي كشف ذلك المستور دون هي حقيقي.

أصبح شعورك "الكاتب" يلازمك حتى عندما تقول الحقائق لأنك غدوت بلا حقيقة بيئة، ولا يمكن أن تثبت شيئا حول ذلك لأنك تعدد هويتك فتتلاشى أسماء ومدنا ولفات وأديانا وإن أردت أن تصتمع ذلك قد لا تجد شيئا غير خرافة هي جملة حكايات تتفتح الواحدة على الأخرى ويمكن أن تتواصل حسب



كل آثار أصميلي الأرض الجديدة البكر حتى انقضىوا، وكذلك يريديون أن يصنعوا مع بقية العالم على طريقة رعاة البقر وصانعي الأفلام الهوليوودية.

لعبة اللبنة المتحركة

أوجد محمّد الجابالي في شخصيات مراهق الجليل كل أركان النظام المالي الجديد في بناء درامسي جعل من الأحداث مواقف سياسية والشخصيات مواقع وأمكنة مشحونة بموروثها التاريخي والحضاري.. تدلّ جوليوس ميسيجية سوريّة من أصل تركماني... زاولت دراستها العليا في لندن ثم في بليكيكا.. جندتها المغامرات السورية سنة ١٩٨٠ دخلت دير القديس جورج في بروكسل ثم التحقت بوجندات الصليب الأحمر اللبني في بيروت سنة ١٩٨٥... مهمتها التنسيق بين الجماعات الإرهابية المتمركزة في سهل البقاع وخاصة في جب جنين والروضة... (ص٧٧) هذه الشخصية التي وقع جون / الجابالي في حبها ظنا منه في سذاجتها وبساطتها وطيبها في حين إنها تتعامله بأساليبهم وتمارس معه لعبة الكذب، ولكن اتضح أنها تمارسها باكثر إقناع وحكمة إذ أنها تعلم حقيقة أصلها وتعرف الهدف من ممارستها لهذه اللعبة القذرة التي فرضها الأمريكيان على اللابيين المناضلين فدخلوها دفاعا عن النفس والذات والهوية والتاريخ وقيمة الإنسان لديهم، بما أنّ مركز النظام المالي الجديد / العملة تريد تشييع الإنسان لجعله رقما أو قطعة من آلة كبيرة في خدمة هذا النول الربيعي حيث يصل الحقد والقمعة والكراهية إلى درجة مصاصي الدماء، وتلك هي الصورة الحقيقية للجسدة للشخصية والهيمنة الأمريكية ثم أصابها ما يشبه الخبر فتهالت متداعية في حضن مسر هاردي فحملها بين يديه ومدها على طاولة بيضاء ومسح كامل جسدها بيده وكأنه منوم ثم جال حول الجسد يتحصصه وكأنه جراح ووقف للغطات كالنهر ثم وى على رقبته بقم مفتوح، خلته يقيلا إلا أنك رأيت الدماء نافرة حول شفتيه المرتعشتين، تمصان بل

تتهلان الدماء بنهم..* (ص١١٢) هذا الحدث الربيع على طريقة هينشوك ما هو سوى موقف سياسي بشكل تضميني ذو أبعاد دلالية واضحة من الآراء السياسية ورد الفعل، وهي غاية ما يتنمى المدعو لعدو إذ لم يتشكّن من تدجينه وتجنيدته بأن يقتص دمه أي ذاته وهويته وإنسانيته.

"هو الشرق فيشقر فوق الحدود ويتلاشى في المكاتب يشده المطلق فيتصمخ وينتشر في حين تعود أنت للحدود وتتمعلق في التراب لأنك لا تملك القدرة على الانتحار" (ص٢٨) إذ هو الأفامي المتطرفة (ص٢٨) إذ هو الشرق اللامحدود الذي لا نهاية له كما لا بداية معروفة عنه وثانية مؤكدة سوى نزول آدم هذا الذي لم ينزل في صحراء الأمازون أو البحيرات الكبرى، ممّا أحال جون الأمريكي إلى شخص متعمّد الألوان لأنه فعلا لا يعرف أصله الحقيقي، هل هو أنجليزي أم أيريبي أم رويجي؟ لا يعرف أصول دمه وجده، هل كان مسهودا منفيّا إلى الأرض الجديدة أم طامعا جشعا في الأرض البكر وكيف تمكن من ضمان البقاء في ظل ما ساد من قتل وتقتيل لأجل حفنة ذهب أو قطعة أرض أو قطيع بقر أو أحصنة برية. إذا هذا الأصل الذي لا يعرفه جون جملة بذكر الحدود ولا يرغب في وجودها حتى لا يشعر أن الحدود هي إطار الذات ومكوناتها ومقوماتها، فهو يعرف أن الحدود ليست حدود الحديد والأسلاك الشائكة إنما هي حدود الشعوب ذات الأعراق الحضارية الحضارية في القنم. ويبقى الهوس والخوف من عمق أعراق الشعوب الشرقية والغربية على حد سواء فيشتل الخيال والحلم لدى جون إذ يرى لدى جوليوس تضع النقاب كأنها عزة المرافقة وهي تحيطه بترابها القويّتين "بل أنا حبيبتك شهريزاد عاشقة الخيال أريدك أن تطلعتني على أسرار ابتسامة الموناليزا" (ص١٠٥) وهذا هو وجه المرافقة بين الشرق والغرب الأوروبي بين شهريزاد والموناليزا مثل ذلك المبني الفسح البشرية المكتتزة على مخزن حضاري

كبير وليس ثمة من صور أقدر على غسل اللع ومصح الذات وتحقيروها مثل الأمريكيان "إن الذين يعملون في فرق التعذيب في السجون الكثيرة يعرفون الذات الإنسانية معرفة دقيقة وهم يخبرهم يدركون معنى القيمة في الكائن تلك التي تستلار عبر التعذيب فتتضخم الذات وتبدي قدرة صعبة على التحمل تدفع في حالات كثيرة بالجلاد إلى الانهيار والجنون بدل الضحية فاخترعوا أساليب جديدة في مواجهة مثل تلك الحالات وأهمها أسلوب منظم يعتمد اللابالاة والإهمال المطلق والتقليل من أهمية الذات السجينة واعتماد المراقبة والتهميش في الوصول إلى الفرض المطلوب" (ص١١٧) وهكذا يصبح جون بدون ذات عاريا تماما مجرد آلة تتجسس دقيقة ترصد الأحاسيس وينبش التاريخ لدى الشعوب وفي الأماكن التي زارها لنداستها "هل هناك عري أكثر من عري الجنود الضائعين في الصحراء بين النطف والنجوم؟ اعذرني مسر جون، فأنتم تتجربون تدريجيا من كل شيء، تتعلمكم قوة عارية فلا تفعلون من إنزال جنودكم في الغابات والصحاري والمدين؟ أنتم تتقنون في العري وتريديون تمرية كل شيء الماضي والحاضر والمستقبل" (ص١٦١) هكذا كشفت راقية الزاوية / المنحلة نادرة الحانة وهي الطالبة الجامعية ذات الاهتمامات السياسية جون على حقيقة بما تحمله من سمات الكيبرات بلقيس، زنوبيا، الكاهنة، عليمه خصوصا بذلك المناخات الشرقية الصرفة حيث تحاول أن تصنع لها وطن لا تدرى لا يمكن أن يوجد الله وأمريكا ما" (ص١٦٢) والصيغة الأخيرة (١٦٧) إنّ مركزية أمريكا تتجاوز القدر في نظامها العالمي الجديد الذي تريد تأسيسه عوضا عن عالم شهريزاد وعالم الغريب، عالم الموناليزا عاريا من كل ذاتيّة وضصوصيّة إلا خصوصية السيطرة الأمريكية المكتشفة على كل شيء بعد أن عرته تحت أعين الآلة التجسسية الدقيقة الفاضحة.



* نال من ليس

الليل يمر بجوار بيتنا
فيطلق ملايين الزواجر
تري متى يمل الليل
من هذه اللعبة...؟

الليل بوصفه... ظلمة العقل والتخفي
ويقل الظلم التي تلاحقنا هي بيوتنا هو
نفسه الذي تره الزواجر التي تأكل بذور
خزنا وتجعل حقولنا جدياء... الليل هو
من يعمم عماء على كثرة من أولئك الذين
يختارون عمّة العقل والروح... ويحولون
السلام إلى لعبة مسلية في تميمهم هذا
المواد الصعب... الليل العقيم.

ويقف هلمت في موقع معاد لأصغر
وأبسط الأشياء التي يسطها... لتصلنا
واضحة مكبرة، مجسدة لآمالنا وتطلعاتنا.
تدري لماذا الخفيف والإبرة
منذ وجودهما

يعادي أحدهما الآخر...؟

هل هي جدلية الحياة ومنطوقها
التقليدي، أم أنها صورة التداخل والتفاعل
بينهما، والتي يفترض أن تحيا عبرها
علاقة ود بينهما؟

العداء قائم في جدليته لكنه يمكن أن
يصبح فعل محبة ما دام هناك فعل مشترك
بين الاثنين: الخفيف والإبرة، وما يرمز إليه
ويجسده عالمها المتداخل.

وعلى وفق طبيعة الأشياء وما يحكمها
من حقائق طبيعية وأوضاع المعالم
والأحداث؛ نجد أن هناك قدرة لتغيير
حقائق الأمور وتحويلها إلى ضد...

كانت ذمة فتاة
تهوى المطر
وكانت تترقب
أن تفصل جسدها بالمطر

* * *

على المكحلة التي كانت تفصلنا

رسمت قطعة من الغيم

بقلم مترع بالبارود

عمرت الفتاة تماماً

وماتت تحت المطر

المطر... رمز الحياة والعطاء. ولكننا
قد نحول هذا الرمز بكل ما يحمله من
خير وعطاء إلى غير ما هي عليه حقيقته
الأخيرة، وذلك عندما تفصلنا عنه غيمة
بارود... غيمة موت حافد مؤكد... فإن
المطر يتحول عن معرفتنا التي أنشأها،
لتصبح الأمطار... موتاً زواماً جراء التدخل
في تلوين غيومها بالبارود القاتل الذي لا
يمتدحه عن الموت سوى بشاعة صورته
الجردة عن القيم والثناء...

وهلست... شاعر سلام ومحببة...
شاعر حرائقه في وجدانه وعشقه والحق
الضكار، لذلك لم يكن يتنبه أن للحروب
دخان، وللموت رمد، وللمكان هذا الاعتزاز
العقيم... المنيق؛
قبل أن يحرقوا هريتي

لطيف هلمت: في الشعر الكردي اليقظ

مسح الله يميني



سراة في ديران، شيخوخة
كليوباترا والمثال الطير

لم يعد الشعر مجداً يأكل
ولا صورة تغيب ولا هلافة
كلمات تتناثر ولا أزماناً تجف
من ظلماء.. الشمس... عقل
ووجدان وإحساس صميمي
بالرؤى الداخلية التي تتعلم
في كل واحد منا، مثلاً تفرد
لغة الفكر على لسان كل فرد
هنا.

الشعر هواجس تتعلم،
تتغير على الأشياء كسائر
جديد، ومنظوراً مختلفاً،
وصلافة متجددة، وتصوراً
يشغلنا، حتى إذا أحسنا
به، صار ملكاً مشاعاً للجميع،
وتجسيدا لقيم ووقائع وأحلام
وخيال كل الناس.

من هذا المنطلق، أصبح
للشعر أهميته في حياتنا.
ويتنا نظروه فوق السنتنا كما

لو أننا نزين به اللفك ونلون بها،
الكلمة ونخاطب، الآخر بعقول من الكلمات
الخشنة. ولئن كان للشعر خصبة وألقه
وتماسه بنا ومعنا وفيها بخلته حري بالشارع
أن يلمس أبعاده وأهميته وتأثيره، وحري
بالمثقي إدراك جذوره وأخلاقه وتطلعاته، عبر

هذا الهاجس
الفاعل والمؤثر شرانا قصائد الشاعر
الكردي العراقي، لطيف هلمت، وتبيننا
سعر عبارته والتعم التفاضة التي تكمن
وراء كلماته... وصولاً إلى ممطى إنساني
أثير يشكل السمة البارزة لقصائده؛

ثم يخلق الله النشأ...

ولأن (العقاب) يثقل صرامل الأمور، فإن الشاعر هنا يجد نفسه معاتباً:

التحفة تعاتبنا

قائلة: أيها الإنسان

لقد علمك الله

كيف صنع القلب

ألا تخجل من سرقة

عقلي...؟

القليل... قرين العسل، والنسل من فرط محبة النحل للإنسان لذلك لا تتشد لسمة

أذى، وإنما لسمة محبة وقبل وعسل...

وفي معنى آخر، يؤكد الشاعر على هذا التضاد القائم بين براءة الطفولة وقسوة

الحروب، وكيف تتحول اللبنة إلى حقيقة مميعة... في قصيدة عنوانها (الأسارق)

أهدأها بقصيدة ومعدال موضوعي إلى دؤواد حمة خورشيد(القارئ) اللهم للشعر

على الرغم من اختصاصه في الجغرافيا، هذا التضاد في الاهتمامات بين

القصيدة والإهداء، تتشكل رؤية الشاعر:

الأطفال في الطرقات

يقلدون أفلام العصابات

بمسمياتهم البلاستيكية

الأطفال لا يدركون ماهي الحرب

لا يعرفون حين تولد الحرب

ستمسك كل سمساتهم البلاستيكية

وكل لعبةهم وفترتهم وأفلامهم

ويطربونهم اللوزية

حتى أنها تسرق خبزهم وإبائهم

وأخوانهم الكبار

من النافذة الحاكمة...

هنا حين تتداخل القصيدة والجغرافية المكان، نجد أن المشاركة تقوم بين لعبة

الحرب والحقيقة الدموية للحرب التي تقتل طفولة الأشياء كلها... وتحوّل اللعبة

إلى موت ويتم وهز وجوع وعدم...

وتنبه هلمت من جديد... إلى ما لا يتبته إليه سواه... فهو يرى في (الأخضر)

تجسيدا ناعسا للحقيقة، وتفردا فطريا بأذاخ في عدم الطلق بكلمة كاذبة... يقول

هلمت: أسعد الأخضر

لا ينطق الكتاب من حلقه أبدا...

في الوقت نفسه يجد الشاعر، لمة علاقة وطيدة بين (المهد) (النخشب)

والأطفال... مجسداً في هذه الصورة الشعرية:

كم هو سعيد

أخه دوماً

يصادق الأطفال

هذا المهد

بينما هو على الضد من هذا الأفحام الإنزاسي الكريه (المحتاج) وهو يمارس دوره غضباً.

كم هو حزين

أنه يضامع الأطفال

جهاراً

هذا الفتاح

إنه يدخل إلى الترامواي والتعامم والإنسجام والتفاعل بين الناس والأشياء

وما... يقول: هل سألتك الوردة

أهي ترضي أن تهونها بحبيباتكم؟

هل سألتك القيمة

هل ترضي أن تتسلقوها؟

هل سألتك الأسمنت والأحجار

أهما راضيتان أن تحولوهما إلى سجون؟

هل سألتك الصوف

أهو يرضي أن تحولوه إلى حبال مشانق؟

هل سألتك البندقية

أهي ترضي أن تسوقوها للحرب؟

هل سألتك الهراوة

أهي ترضي أن تعاقبو بها الأبرياء.

هل سألتك الحمار

أهو يرضي أن تلجموه

هل سألتك المصفورة

أهي ترضي أن تقطعوها غابة...؟

ويمكن لأسئلة الشاعر أن تمتد إلى ما لا نهاية، ولكن من طبع (البندقية) أن تقتل لا

أن تسالم أو تصالح أو تصامح، كما أنه ليس من طبع (الهراوة) إلا أن تضرب وتقسو، لا

أن تحن وترق وتعفو... هنا... اختلطت الصور والأسئلة لدى

الشاعر، ممثلاً تكثّر الصور الواردة في ص ٢٨٨ عبر رسالة تقول في فطرات دم

بكارتي نثرها أحد المسلمين بقوفاً بندقية في معركة بشتان) والتي ترد في ص ٢١٨

من الديوان وكالآتي في دماء بكارتيها التي اغتصبتها الحرب/أو دماء أحد عشاقها؟

إنه تكرار واضح، وإن أخذت العفة منادياً الجلي أولاً، وأخذ المشق معناها

ثانها وفي قصيدة له بعنوان (أبراج زوجات

نابليون) نرى لطيف هلمت يقول:

المرأة تنظر إلى وجهي

المساعة تنظر إلى عيني

الطريق تنظر إلى قدمي

المسجد ينظر إلى قلبي

الطير ينظر إلى طبعتي

الشجرة تنظر إلى قاتمتي

السماء تنظر إلى روحي

النهر ينظر إلى ملاسبي

الكتاب ينظر إلى قلتي

ماذا يريد مني كل هؤلاء الأعداء...؟

وتبيننا هذه الصور إلى قصيدة بعنوان (نظرت عيني إلي) للشاعر الألماني هانس

زال التي جاء فيها:

أكلتني النمل

شربني البحر عن أخري

لحمي قطع المسكين

وتكلمت أذن الليلة التي

وتمت إلى ههما

ونظرت عيني إلي

نظرة طويلة ومميعة.

وإذا ما علمنا أن هلمت يرى أن:

الريح

لاتصادق أحدا

والشعر يشبه الريح

يأتي أحياناً وأحياناً أخرى لا يأتي

أدركنا عندئذ أن الشاعر ابن لحظته

ومؤثراته واستقطابه وتجاذبه وتفاعلاته

وانفعالاته... من هنا تفاعلت صورة مع

هانس زال... وتكررت بسبب مؤثرات ظلت

ساخته في الذاكرة لذلك جاءت التنبؤة

هلمت... عميقة دالة في القصيدة (قلب

بلاستيكي) التي يقول فيها:

أما وطن تحول إلى زلزلة:

أحرقوه

وأبنوا برماده الأخضر

وطنا آخر

وأما قلب أهدم فيه عشق الحرية

استغنوا عنه

وازعروا في مكانه قلباً من البلاستيك

هلمت على الضد من العيش في وطن

الزئزئات، وعلى توافق تام مع وطن حر

خال من الميودية... ذلك أن الزئزنة...

اشتقاق وحركة ورماد، في حين نجد الحرية

عشق وبهاء قلب...إنه ذلك الأفق الحقيقي

للنساء الإنساني المتفائل:

أود أن أكون شجرة توت

أمام داركم

ربما حين يغزوك الشيب

في يوم ما

تضمين من أحد أفصلي

عكازك لك...

إن لطيف هلمت... شاعر أثير يلمس

الجرح الإنساني بوعي تام وإدراك عميق،

ممثلاً يصبغ وجدانه ألغا وتعاملاً وحساً

جها جديراً بالانتباه...

إنه واحد من الصمغيات الشعرية الكربية

البقيطة التي تتخذ من الألم الكردي المنق

سبيلاً خصباً إلى جراحات الإنسان في

كل زمان ومكان... ليبلغ بالمشهد الإنساني

إلى معطيات جذيرة بالانتباه إلى قصيدة

عميقة التجسرية، حية الصمورة، بأذخة

الابتكار والتوليد الذي لا تقب عنه إرادة

الإنسان وينقلته وحسه أبداً.

* كاتب من العراق

خبرية كلبية وأطفال الفرح/مخبره
حلت

٢٠١٥ - مدير وزارة العدل/السليمانية

الإشكالي لأحد الصناعات الحديثة، في مواجهة مركز تجاري عملاق رمز إمبراطورية السلطة الاستهلاكية المكتسبة للمجتمعات المصرية ما بعد الحديثة.

ربما يذكرنا هذا الإطار الملم الذي تشغل ضمنه رواية "الكهف"، برديتها الأصلية والأصلية: "دون كيشوت"، حيث يهب الهيدالغو دون كيشوت الذي يعيش وضعاً زمنياً متخلفاً عن عصره، هارعا من تلقاء نفسه إلى التصدي بنفوة وشهامة وهمية زائفة، لبعض الطواحين الهوائية التي تبدو في الأفق البعيد كوحوش عملاقة وضارية، باسم قيم النبالة المهينة والمقدامة، في زمن غدت فيه الثيوسية نموذجاً مثالياً يتدرج مسجوراً نحو الرثالة والتآكل، بعدما أن أوان دهنه وتجاوزوه، إلا أن رواية "الكهف" لساراماغو وعلى الرغم من تناسها البين مع رواية سيرفانتيس، وتماثل مصير بطلها الإشكالي مع دون كيشوت، باعتبار أن كليهما يعيش وضعاً تاريخياً مافارقاً لتحويلات زمنه (anarchisme)، فإنها لا ترصد لولاعة نزاع عبيث تحركه ذهنية بلهاء وطابع مزاجي أخرق، مثل المواجهة التي قادها دون كيشوت في تحديه للطواحين الهوائية، رمز الحداثة الزاحفة على الزمن الأوروبي في عهد سيرفانتيس؛ وإنما هي رواية هادئة ومليئة للمواقف وأهل عنفاً (حتى من رديفتها "العمى")، تحثي بمشاهدة شاعرية مقيمة بمتناهر التامل في مصير الهمم والتخريب الذي تتعرض له عائلة ألفور Algor، وإن لم تكن تغلو مع ذلك من الكثير من عناصر السخرية والضحك الأسود. إنها ليست سفيراً بطولية موزعة كهفها التقى، بقدر ما هي بناء روائي مذهش وعميق يفتح على مجموعة متنوعة من المعارف والتمثيلات الأدبية والفكرية (أفلاطون / هيمنفوي / كاككا)، المسبوكة ضمن صمغ حوار لا يفرط مطلقاً في فاعلية التخيل المميزة لكتابة الأدبية، وهو يستهدف قضيعة معرفة الإنسان (بعدها وجوهراً) أمام كهف الوحش الجنيدي، وتبرية فاشستية العلاقات المادية التي تقرضها المارككتيلية الجديدي.

(٢) منذ الصفحات الأولى، تفتح الرواية محيطها السردية بالمفاجأة غير المسارة التي تقترن على الشخصية السردية في النص كالمصاعقة؛ تتأقش بالمبهمات الخفيفة، وقد الجرس المنذر بالكارثة المرتقبة التي تهدد هذه الشخصية، التي ظل وجودها يرتبط ارتباطاً عضوياً بالمؤسسة التجارية. فماداً وقع حقيقة؟ وماداً ظل بعد ذلك؟ ومن تكون هذه الشخصية مشة البنهان، التي ربطت مسيرها بقنوات وقنوات وأسواق تجارية وما الجهة التي تهدد وجودها

الأدب في مواجهة العولة: عن رواية "الكهف" للروائي البرتغالي خوسيه ساراماغو*

أحمد الويزي



الكتكتات الإنسانية المستضفة في زمن الاستهلاك المولي الجارف، والتأمل في مال العلاقات الاجتماعية والإنسانية العامة المرهقة لقوانين السوق التجارية المتصرفة؛ وذلك من خلال اختار روائي نذرت حكايته هذه المرة، لتفتح المصير

(١) كُرى ماذا قد يحدث لو استيقظ أحدها في الصباح كالعادة، والتحق بمقر العمل مثلما ألف أن يفعل يومياً، لكن لم يجد أمامه هذه المرة منكدة تسريح مشوشة، تنتظره على غير العادة ماذا قد يفعل العامل أو المستخدم أو الفني أو الحرفي أو الموظف عندما يشمره المسؤول المباشر باسم التطوير والمصيرنة، بأنه شطش غير مرغوب فيه في الصنع أو الورشة أو المؤسسة أو ما شابه، لأن شاطش صار من قبيل المتجاوز في زمن انقلابي متحول، مفتوح يومياً على المفاجآت غير المسارة ولا العائنة بمصائر البشر؟

يطرح علينا خوسيه ساراماغو José Saramago (الفنان بجائزة نوبل للآداب سنة ١٩٩٨)، في رواية "الكهف" La Caverne (التي تعد الرافعة الأخيرة في الصرح الروائي الثلاثي، الذي افتتعه الكاتب برواية "العمى" ١٩٩٦)، ثم رواية "كل الأسماء" ١٩٩٧)، التفكير في مصير

بالنضط، وتوعدوها بالشقاء والفناء؟

سيبريانو ألفور Cipriano Algor (إبلاغ) من العمر أربعة وستين سنة) خُرِّفَ أباً عن جد، يعيش مع ابنته مارتا Marta ومهرمه مارشال Marcel، في قرية صغيرة تقع غير بعيد عن مركز تجاري عملاق، يضم ثمانية وأربعين طابقاً، ويشتمل على عدة متاجر، ومطاعم، وحانات، وملاهي، ومسابح، ومرافق للاستجماع والاستجمام، ومرافق طبية، وشقق للسكنى، ومؤسسة أمنية، وترسانة سلاح مرهوب، أي باختصار: مدينة صمودية عمصرية متكيفة بذاتها، ظل سيبريانو ألفور روحاً من الزمن ليس بالقصير، يزود هذا المركز التجاري بالأواني التي يصنعها من الطين الصلصالي بمساعدة ابنته مارتا، إلى أن حان ذلك اليوم الشقويّ الذي أشهره فيه أحد المسؤولين على البيع بأن بضاعته أخذة في الهوار، وأن المركز لم يعد في حاجة إلى الخزف، في تلك الأثناء، شعر الخزاف الشيخ بأن حياته صارت بئس، من دون أي دعم أو معنى، ولكي يثبت ذاته من جديد ويثبّتها، اختار الخزافون والانحراط في التمرن عن طريق هفالية الابتكار والخيال ملالداً.

هكذا إذن وعلى حين غرة، يقرر المركز التجاري المسكون بهاجس التصعيد الدلر للرخ السورج، توقيف التماثل مع سيبريانو ألفور بدوى عتاقة وعدم تلاؤم أنواق المستهلكين العمصرية مع المنتج الخزفي الذي ينتجه، مما يعني أوتوماتيكياً الحكم على هذا الأخير بالركون لمسلسل احتشاد طويل، سيما وأن الحياة مثلاً عاشها الرجل لا تعني أي شيء خارج دائرة العمل والإنتاج، إنه يمثل رحلة الجيل الثالث في العائلات الذي تربي ضمنها منذ نموه الأظفار، على الاتصال العمهي المباشر مع عجينة الطين، وعلى ترويض الخيال وأصابع اليدين لتلويعها وتشكيلها برفق ودربة ومهنية.

فلذا كان المركز التجاري قد رفض أواني سيبريانو ألفور الخزفية، التقليدية، الثقيلة، العميرة، المكسر، ذات الألوان الفاتحة، الحمرة، المصبوغة، والمستحقة، مستبدلاً إياها بأخرى غير سهلة الطبخ، عمصرية، خفيفة، رشيقة، جذابة، مفروية، ومصنوعة من بعض المواد المركبة حديثاً (البلاستيك)، فإن هذا الخزاف الشيخ لن يتنازل عن الطين الصلصالي مادته البدائية الأولى، على الرغم من أنه سيهرب بيلعاً من ابتته مارتا هذه المرة، الاضطلاع على منتجات غير ناعمة، لم يكن جيل الأب، أو الجد قد صنعها.

إن لسيبريانو ألفور مع الطين الصلصالي علاقة حميمة، تتجاوز العلاقة التسمية التي تربط الصانع المادي مع مادته الخام، لتصل إلى علاقة وجودية تتحم فيها الذات مع الموضوع،

ويصير الكل مبهوفاً في شامل مسكون بأسرار الوجود، وموسوم برحلة الإنسان وتاريخه الوجوديين بشكل عام. يقول السارد من خلال عملية التأثير الداخلي المركزة على خياليا ما يعتل في رأس سيبريانو ألفور: "إن ما يخفيه الطين ويجليه هو الآن نفسه، هو مطلق المسار الذي يقطعه الكائن في الزمن، ومطلق المسوار الذي يمشيه سالك وهو يطوي الفضائات والأمكنة، وهو النعمات التي تبصمها الأصابع في للادة، هو القلالمات التي تنهري من الأظفار، هو الأربعة وجنات الجمر الأخذة في الانطفاء، هو بقايا عظام الكائن الميت ذاتها، وبقايا غيره من الكائنات الأخرى، وهو السبل التي تشعب بهذه البقايا العظمية بكيفية خاصة، وتباعد بعضها عن البعض الآخر، وتجعلها نغمات من شدة، عن الأعين. سيقرّ قرار سيبريانو بعد موجة شك وفقد للثقة، على تجريب إنتاج بعض التماثل الصغيرة للخزفة (مهرجين، بهلوانات، رجال الأسكيمو، متفرجات، ممرضات)، التي من الممكن إذا ما لقيت رضى وإقبال المركز التجاري عليها، أن تضمن للرجل استمراره الإنتاجية بكرامة وإباء وعزة روح، مثلاً مستضمن كذلك تشغيل ورشة الخزف الموروثة من الأب والجد، والاستمرار كذلك في شغل السكن المائلي بالقرية التي غدت محورية، (خصوصاً وأن مهره مارشال، الصورة، يشغل حارس أمن في المركز التجاري، عازم على الانتقال به في حال ظفره بالترقية المنتظرة، إلى السكن مع ابنته مارتا بإحدى الشقق العمصرية التابعة للمركز التجاري).

إن العمل إذن رهان وجودي في حياة سيبريانو ألفور، من خلاله يحظى باحترام نفسه واستقلالها من الآخرين أولاً، والحفاظ على الشركة المنادية والمعنوية للسلالة من التسيان والترك والإهمال لثبات، وعدم التفرقة في موقفه الحقيقي داخل القرية، حيث التصالح تام ومطلق بين الإنسان ومجاله البيئي والحيواني ثالثاً (روبالنسية، لا ينبغي أن نقتوتنا الإشارة إلى العلاقة الدافئة التي نسجت خيوطها الصاعدة، بين الشيخ والكلب للقب بـ "القبعة Trouvé"، الذي عثر عليه سيبريانو ألفور مباشرة بعدما رفض المركز التجاري منتوجته الخزفية).

إن الرواية لتتصل بالكثير من التأملات الفكرية الدائرة في فلك موضوع العمل وقيمتها، وعلاقة ذلك بمشاعر الأمل والخواء الوجوديين اللامين، مما يستشعره الفرد في حالة اشتغاله أو عطالته. تقول الرواية مثلاً: صبيح أن العمل لم يعد اليوم مثلاً كانت تعني الحال من قبل، أما نحن الذين لا نقوى إلا على أن نكون ما قد سبق وجبّلنا على كونه منذ القديم،

سرعان ما نستوعب بأننا صرنا كائنات غير ضرورية في هذا العالم ...

هكذا إذن، يتصدى سيبريانو ألفور لهذا التهديد الذي طال حياته على كبر، وأدرك وجوده الهادئ ويوجد مع هذه أيضاً، بالدول المكرة عن إنتاج الأدوات النفعية الضرورية التي تداب على صنعها، والاشروع هكذا في الاستئناس مع تجربة خلق جديدة مترعة بفعل الحماسية والتفصيل، تتخذ من إنتاج التماثل الصغيرة المخزفة لبشاعة السوق التجارية الكبرى المعجزة والمبلدة للذاهان، بمفنتجات جمالية ونية أصيلة.

ومع ذلك، فإننا، معشر القراء، لنحس مسبقاً، بأن معركة سيبريانو مع الوحش الجديد، معركة خامسة وغير معجبة من دون شك. كما أن توالي المسمد، وتوقع استيطان المحكي لعمال الخزف البلاطية من خلال اعتماد الحمار الجاهل مع مارتا أو المسؤول عن قسم البيعات في المركز التجاري ثارة، أو الركون ثارة أخرى إلى الحوار التماثل المندون لا يستحق الأضوار المعنوية للشخصية؛ يسفقتنا كذلك في إقتران أن سيبريانو يدرك هو نفسه، نتيجة الزمان المسمد، لحظة يفتتق به، إلا أن ما كان يهد هذا الشيخ (الذي يشبه في كثير من الصفات وروود الفعل، شيخ هومونواي البعري الذي ظل يهرح في اتجاه الشاطئ، قبل تبديل خسارته الجيور وراء قاربته، أو النشيل بنض الحياة المعنوية، من خلال العودة إلى نض الطين الصلصالي، لتشكيله وتلويعه وفق مقاسات الإبداع المسكونة بعيسه لحظة الخلق الرياني الأولى. وكان سيبريانو ألفور النائم على قواعد وضوابط اللعبة الجديدة التي يتحكم فيها المركز التجاري العملاق، يقم مقوس الاحتشاد للبدائية السحرية الأولى، من أجل إعادة تشكيل العالم المنفلت إلى حشفه، وفق نماذج لحظة خلق جديدة، تكون مسكونة بقم أجمل وأعدل.

الطيس الطين فيصلأ بين البداية والنهاية التي يمرر خلالها محسوساً بين التراب والتربة، إذن، فمن أجل دحر هذا العالم الموروث وتشتيت قناته، ويؤس، لم يكن ليضع سيبريانو ألفور سوى العودة - وإن كان يعلم هو نفسه عدم جنواها - إلى المادة الأولية الخشنة، الصلصالي، من أجل تأثيث هذا العالم الذي بدأ يبعد عن جادة الصواب، وبعض الخزف الجمالية التي ترزح بقوة خلق رمزية سخيفة وحقيقية (تحويل لتماذج التي اختارها سيبريانو ألفور لتماثله المخزفة على معاني: انجمال، الضمك، المصفرة، الإسعاد).

فهي الوقت الذي تفرش فيه إدارة المركز التجاري على سيبريانو ألفور

روح التمرد من حوالبه، ويغير من موقف الصهر الذي كان شديد الإعجاب بالمرکز التجاري، ومن موقف ابنته مارتا بالمرکز التي اضطرت للانتقال لرغبة الزوج في الانتقال إلى الضفة المصرية.

يعود الشيخ سيبريانو على الفور إلى القرية حيث تنتظره حبيبته إزاروا مادورغا الأملة، التي كانت قد رفضت هجر القرية مثلما فعل أغلب الأهالي، ويعد ذلك بقليل، يلتحق بهما مارشال ومارتا، وينتهي الجميع إلى ترك المدينة والابتعاد عنها، وعن محيطها الموبوء الذي اكتسبته المرافق التجارية والصناعية، في سبيل رحلة مفتوحة على الله، والطواف، والجلوس، والضرب في أركان الأرض بمصا الترحال المستدامة، تاركين وراءهم كل الأغلال التي من الممكن أن تشبههم إلى الكهوف الممتدة.

٢) يظهر جلياً أن رواية 'الكهف' بناءً تخييلي الفخوري، ينهض على أسطورة الكهف الشهيرة، التي عرضها الفيلسوف اليوناني أفلاطون، في الكتاب السابع من 'الجمهورية'. إننا أمام تطابق شبه تام بين ما اكتشفه سيبريانو الفخور في آثار المركز التجاري، وبين ما ترويّه هذه الأسطورة. ففي هذا المحكي الأليونيدي يدعونا أفلاطون كي نتخيل بعض الرجال القاميين في مسكن مضطرب في تجاويف أرضية عميقة الآتون على هيئة كهف، له كوة على شكل فرجة مقابلة لنار مضئية، يولّد هذه الفرجة من يثودي النار داخل الكهف، حيث يتبع هؤلاء، وقد قُيدوا بسلاسل وأغلال من أعناقهم وأرجلهم منذ نعومة أظفارهم، بحيث إنهم لا يتقنون على الإتيان بأي حركة من الحركات وهم في أمكنتهم، ولا حتى الالتفات من خلال تحريك أعناقهم للفتولة لروية أي شيء آخر، عدا ما يمثّل شخصاً أمام العرائس، بينما تقع من خلفهم خارج الكهف، نار مضئية عظيمة ترسل أشعتها من بعيد ومن موضع مرتفع، لكن هؤلاء السفهاء المقيدين بالأصفاد لم يسبق لهم هذا رأوا الموهبة مباشرة، ولا يدركون من ذلك، ولا ما يجوس من حياة حقيقية بالخارج (مرور رجال بين مكان وجود النار وموقع الكهف، وهم يحصلون بعض العرائس)، سوى بعض الخبيثة القريبة التي تتكمن من اختراق فرجة الجدار بألفهم لتسقط على الحيوان، مثل ما كانهم ظلالاً ومصور أشباح، في كل ما يدركون عن أنفسهم وغيرهم، إنهم لا يرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئاً، لا يرون غير الظلال التي تتلهاها النار على الجدار المواجه لهم داخل الكهف، ما وكيف يكون الأمر على خلاف ذلك، ما داموا طوال حياتهم عاجزين عن تحريك الأرجل والرؤوس؟

كلها، بحثاً عن الحلقة الأضعف في هذا المركز المعلق. وفي رحلته تلك، تكتشف التشابه الكامل بين المركز التجاري وقلمه كاهلكا المشهورة، حيث يسود الجو المضطرب بالاستبداد والسيطرة والربح، إن المركز التجاري كالبنية التي تحكم جوزيف كاف في القلمة، مؤسسة إدانة من دون ملاح ولا صفات واضحة، تسيطر وتهميم على المجتمع كله، وتقوده بحسب إميلاتها ومشيئتها الخاصة، إنه مؤسسة للإكراه كذلك، حيث يتوزع رجال الأمن المتأهين للتصدي وردع المستطعين والمخافين الخارجين عن الخطوط الحمراء المرسومة من أعلى الهرم الاستهلاكي، بالاستقطاعات البوليسية المسكونة بالهيمنة والتوجس والحنتر. ففي مرة من المرات، يصير سيبريانو الفخور على التقاد إلى أحد الطوابق العليا لاستكشاف ما فيها، أيتم توقيفه من طرف أحد عناصر الأمن، واستجوابه بخصوص أسباب اختراقه للمحطوط، وتسجيل هويته. ضمن هذه الأجواء المشحونة بنفحة كابوسية ذات تزوع كافكاوي خالص، مغلف بكتم إدارة المركز التجاري رسمياً على حادث سري طارئ. حال دون متابعة إحدى فرق الحفر والبناء التابعة للمركز والموكول لها مهمة توسيع المجال، لأشغالها في الورش السفلي قصد إضافة بعض المرافق الحيوية؛ يبلغ إلى علم سيبريانو الفخور الاستنفار الأمني الذي اتخذته الإدارة، كإجراء استعجالي للحيولة دون تصرب خبر ما تم اكتشافه في الأشوار، إلى حين وصول بعثة رسمية مشكلة من خبراء الأركيولوجية وعلماء ورجال الدولة.

في تلك الأثناء، يتسلل سيبريانو الفخور ليلاً إلى الورش الأرضي المحطوط على المصوم، ليهيم اللثام عن السر الذي أرادته إدارة المركز أن تحتفظ به إلى حين استمثاره تجارياً. هناك في الفور الدامس والمغلف بالبرية والصمت، بفاجد سيبريانو الفخور بتجويبه كهفي يضم هياكل عظمية لكائنات آدمية مشوهة التي أمكنها بالسلاسل، فيصاب على الفور بصدمة وعي مضطربة ومريكة، ويهرع مصراعاً إلى الأعلى حيث الضوء، بعد ذلك بعصلات، يكشف صهره مارشال وهو في أوج الاندهاش والصعقة، من جراء رجة الوعي التي انتابته على حين غرة، وقد رأى وضعه الأنيولوجي وهو في المركز التجاري منعكساً على مرآة الكهف بجلاذ؛ يقول: 'إننا حقاً هؤلاء'.

بهذه الكلمات المفجوعة من لحظة الوعي المستمد، ينتصر سيبريانو الفخور لوضع الإنسان الحر المتمرد على كافة القيود والأغلال التي من شأنها الحد والحنط من حريته وبشرته إنسانيتاً. ولا يكتفي سيبريانو بذلك فحسب، وإنما ينثر

الإسراع في استرجاع بضاعته الخزيعة البائنة، وتبريق المخازن التابعة للمركز منها في أجل ضيق لا يتعدى أسبوعين وحسب؛ يختار سيبريانو أن يكون أحسن رد على هذه اللقطة العصبية، من المواجهة بين عملية التفرغ والكسر، وبين عملية الإنتاج المحتجج بالإبداع؛ وقد استطاع خلال آن يفرض ذلك على مسؤولي المركز التجاري. إذ عوض أن يتواصل شعب الصناعة البائنة وتقريرها، مدة أسبوعين متوالين كما شاعت الإدارة التجارية، ناضل سيبريانو الفخور من أجل أن يقدو الأسبوع الموالي للهم والكسر، ويقترب على هزأ الخرافات الشيخ لهمة لإبداع وخلق تماثيل الزخمية، التي يريد أن يجعلها منذورة لهمة التصدي للوحيد المعامل.

وفي الأجل المحدد، يفلح بالمطبع سيبريانو الفخور في تبرير المخازن من بضاعته المتقدمة، والتعويض عن هذا الكساد بإنتاج عبيات شقية من هذا الجديد، يمرضها على قسم المختبرات بالمركز التجاري، ويترك من خلال الشرط الذي يواجهه به المسؤول، أن المستقبل لا يعدده سوى بالخراب والضيق، ما دام الإنتاج سيقبل على مصيب استطلاع أي المستلكن، ويصعد درجات تقاطعهم مع المنتوج، مثلاً أشار المسؤول.

وتستارع أحداث التآزم في الرواية خاتمة سيبريانو الفخور. إذ بعد الشرط الصعب الذي حاصرت به إدارة للمقتنيات في المركز التجاري، تصاعد الموقف أكثر مع حدث ترفي مارشال الصهر في سلم الوظيفة الأمنية بالمركز، فيهدو الاستمرار في شفر السكن المائي بالقرية من قبيل عدم الممكن خصوصاً وأن سيبريانو سبق وأن جلد دعوة مارتا وزوجها مارشال، ووعدهما بالانتقال للسكن معهما في الشقة التي ستكون من استحقاق الصهر، إن هو ترقى في الوظيفة.

يودع سيبريانو الفخور القرية، والمسكن المائي، وجارته الأملة إزاروا مادورغا Isaura Madrugá (التي يكن لها حياً مكتوماً، تاركاً برقتها الكلب 'الفتية')، ثم يرافق صهره وابنته مارتا ليهيم معهم في الضفة الجديدة، ما تبقى له من أيام الصمر (لقد برز المركز التجاري عملة الذي كان يمنح ليهية معنى، وما هو في هذه الأثناء يترده من هزل من أوراق المسنين). ومثلما يقضي كبار السن أوقاتهم في التنسك والجلوس بين الأروقة والآكران، يفضّل سيبريانو الفخور أن ينثر طوابق المركز التجاري الواحد بعد الآخر، في رحلة بحث عن ممكن الضعف والهشاشة في ميكل هذا الوطن العمودي، الذي تنحصر طوابقه الواحدة فوق الأخرى في وضع يبالغ السحاب، يتقدم سيبريانو الفخور للمرافق والمراتع والأروقة



والراجح (لنشكر أنه يضم ثمانية وأربعين طائفة، ويشتمل على العديد من المتاجر، والمطاعم، والحانات، والملاهي، والمرافق، والمساح، والمكتبات الصيفية، والشعيرة غير الطبيعية، والشروط الاصطناعية، وأمكنة الاستنلاذ والاستمتاع التفرقة، والمراقب الملاجية الخاصة بالتدليك، والتصميم والطابع، والشقق المنفردة للممكن...الخ)؛ لكنه في الباطن قلعة احتجاز واعتقال وإكراه، يضم جهاز أمن مرهوب، وترسانة سلاح. لذلك فهو كالغاية في الخيال العربي؛ كل من دخل إليها مفقود، وكل من خرج منها مولود.

هذا بالضبط ما أدركه سبيريانو ألفور، وسمى إلى تحقيقه، فالرحلة التي ينهني بها النص بعيداً عن المركز التجاري، والمدينة بمؤسساتها ومحيطها الحيوي، هي مؤشر تحذر آل النور وامتاعهم من أصفاد وأغلال الكهف، وإيمانهم بأن الحياة الحقيقية هي حركة وسفر وتهو. وإنطلق، إن الحياة الحقيقية ليست في الوظيفة الخلاقية الوهمية الأسرة التي يفرها المركز التجاري، ويصر على تركيبتها وتكديسها داخل مراكب وأروقة وأجنحة تقدم للزبناء عوالم افتراضية مقابل إبتزازهم سادياً ومغشياً؛ وإنما الحياة الحقيقية هي ما يستحق أن يعاش بحرية خارج الكهف، دون قيود أو سلاسل وأصفاد.

إن المرحلة إذن هي رواية "الكهف" قيمة رمزية إيجابية، بحيث تعد بمنزلة المعادل الموضوعي للتصريح في الحرية الفردية، وفق ما قد تضمنه للإنسان شرط وجود أفضل وأكمل وأنسب، ويقف ضد عمليات تقييده واستلابه. وإذا كان شرط هذه المرحلة متدراً على الجميع، لا تشدد الكثيرين إلى مؤسساتهم الكهفية بأصفاد والواجب والضرورة، فإن رحلة القراءة عبر عوالم النص الملتعة والفنية بمحطات الشامل والسفرية والاضطع الأبسود، لشجاعة على أن تتعمقا. ولو مؤقتاً، فرصة تدوير عن الاعتناق الحق من قيود وأحكام مؤسسات الكهفية. إن رواية "الكهف" تلمس رؤايتي رائج، غني بالمتعة والفائدة العمق، جدير بأن نرحل بين مضامينه لتسائل عن أحوال ومال الإنسان، داخل حركية هذا العالم المعاصر المزروع بالأنغام والفخاخ والتقود.

* كاتب وترجم من المغرب

• • • حوب سارامافو "كف" • • •
الترجمة: مونييه ليتش، Genevieve Leitch،
محررات الفري، سبيريانو، ٢٠١٧، بالقرية

الفيلسوف لنظريته المثالية العامة في اكتساب المعارف، إن نص أفلاطون رسالة مجازية مسملة بحقائق فلسفية مثالية، فهي دعوة إلى رفض عالم الصور الناقصة وعالم الأوهام والأشياء، من أجل بلوغ الحقيقة الأصلية الأزلية الخالصة. إن أسطورة الكهف تص نيداكتيكي، وأداة بيداغوجية تعمل على كبح الخيال، وتمكين الإنسان من فهم واستيعاب شرط وجوده من خلال التأملي والصبر عن عوالم الحواس والمظاهر والمتغيرات والتعمد، لتلارتقاء بالذات نحو عالم الحقيقة والثبات والوحد. إن أسطورة الكهف لدى أفلاطون بناء مجازي ينتصر لمثالية فكرية، ويحكم المجاز والاستعارة وغيرهما من الأساق الإيحائية بوصفها أنماطاً "مرفئية" وهمية غير استدلالية، ومن لمة يصادر عنها في الوجود، ويبنى بدلها مسرح معرفة حقيقية أصلية ومطلقة (نظرية المثل).

بينما مجاز الكهف في رواية سارامافو، فهو الينوييا مختلفة في القصد والهدف، إنه بناء تخييلي يستفيد من الفكر الفلسفي المثالي، لينتصر للإنسان ولشرط تحقيق حريته، في زمن التوحش الليبرالي الجديد الذي يهمني بالتقاليد الدائمة، إلى تصهت حياة الأفراد والمجتمعات، وفق روح المبادرة والابتكار، وشل عزائم الإبتكار، وتكبلها بأصفاد الاستهلاك. فهي رواية "الكهف"، تماثل شيق بين نمط الحياة مثلاً يقدمها المركز التجاري. رمز المجتمعات الاستهلاكية المعاصرة (يوسفه) كفها جديداً، بمطلق أوهامها وعتمتها وقائمة ظلال الشيعي. لرواده وزوار، وبين حياة الرجال المقيدين من أعناقهم وأرجلهم في أسطورة أفلاطون، ووضعهم الوجودي الملام إزاء الحياة الحقيقية المغمضة بالضوء والحرارة والحقيقة الموجودة بالخارج.

إن رواية "الكهف"، لكاتبها خوسيه سارامافو اليساري المناهض للاملة الليبرالية المتوحشة، والمؤمن بقضايا الشعوب المستضعفة وعلى رأسها الشعب الفلسطيني (الذي قارن ما يطرأ له على يد الآلة العسكرية الإسرائيلية، بما جرى في أوشفيتز Auschwitz)؛ نص يهاجم المؤسسة التجارية المعاصرة بلا هوادة، ويضعف آلية اشتغالها الهيرمسية المقتلة والمخادعة، في سبيلها الحديث نحو استنلاب الإنسان قيمة وجوهراً. وقد عمق الكاتب هذا التصهص على الاستنلاب، من خلال الإحالة على الوضع الاجتماعي، الذي استشرعه سبيريانو ألفور وهو داخل هذه القلعة شبه البوليسية، المعكونة بالإدانة والتوجس والخيفة والحد.

إن المركز التجاري ليبود في الظاهر مؤسسة مثبورة للتفتع والاستمتاع

ولو أننا افترضنا، مثلاً، يضيف أفلاطون، أنهم تمكنوا في وقت من الأوقات من التغاطب فيما بينهم، فإن كلامهم لن يطور سوى حلول ما يرونه من ظلال وأشباح مسطلة على شاشة الجيطان، وإذا ما ترددت على الجدار الصغير أصداه لأصوات بعض الرجال لثارتهم من زواجه خارج الكهف، فإنهم سيقنعون ببساطة أنها مجرد أصوات صابرة من تلك الظلال التي تتحرك أمامهم، إن هؤلاء السجناء باختصار، لا يعرفون من الحقيقة شيئاً آخر عدا ظلال تلك التماثيل.

كما يضيف أفلاطون على لسان سقراط المعلم، أنه إذا ما نحن قمنا بإطلاق سراح واحد من هؤلاء السجناء للثوليين، وأرضعناه إلى أن ينهض فيجاء ويهدر رأسه ويسير رافعا يديه نحو النور، سوف تكون عنتد كل حركة من تلك الحركات التي يسبقها بها، مؤلة ومصدر دشة وانتهار له إلى حد أنه سيجز عن رؤية الظلال التي كان يراها أكثر من ذي قبل. أما إذا قمنا بإطالعها على حقيقة الأشياء المختلفة، التي كان لا يرى غير ظلالها مسطلة على الجدران، فإنه سيعبر لا شك بالبحرمة والتبيل وسيمتدح بأن الظلال التي كان يراها من قبل هي الأقرب إلى الحقيقة. أما إذا أكرهناه على النظر مباشرة إلى الضوء المنبعث من النار وراء الكهف، فإنه سيعبر بالألم في عينيه وسيفضل العودة إلى الظلال التي كان يقتنصها الحقيقة المهمة، أما إن واجهناه مع الشمس فإن الألم سيندو أكبر، بل وسيجز من رؤية أي شيء، وسيمتاج إلى التمدد التدريجي قبل الشروع في رؤية الأشياء، مثلاً هي في حقيقتها.

هذه بخلاصة أهم الملاحم العامة لأسطورة الكهف مثلاً تخيلها أفلاطون (أو ربما سمع بها مباشرة من بعض مردي فيثاغورس Pythagore)، ثم تبناهم لنفسه، وإذا كان هذا التقاسم واضعاً وشديد الحضور في الرواية، من خلال أولاً الإشارة التعمية لمعالم الجزء الأخير من مكبي سبيريانو ألفور إلى الرواية (النور على الكهف)، وثانياً من خلال مؤشرين صريحين يدلان على اعتماد الحضور الأفلاطوني كتمس أصلي مواز لبناء مسرح الرواية (ص ٢١٠ من ٢٧١)، فإن الفرض من ورود هذه الحكاية لدى سارامافو مختلف كل الاختلاف عنه لدى أفلاطون.

لقد كانت استعارة الكهف عند الفيلسوف الإغريقي جزءاً لا يتجزأ من مشروعه وبنائه للفلسفين، فقد وردت الإشارة إلى الأسطورة في سياق السوريات الأفلاطونية الأكثر أهمية ضمن كتاب الجمهورية، حيث يعرض



اورهان باموك بين جائزة نوبل وشفرة اسطنبول

علمي مست النشرة

البلاد التركية والتي جعلت المدعي العام التركي يتهمه بأنه يتعمد في (تخفيف الهوية التركية) فضلاً عن التهمج على مواقف المؤسسة العسكرية التي تدبر الدولة من وراء حجاب!! ويتوهم هذه الدولة الجديدة ذاتها بأنها المسؤولة عن قتل الكثيرين من أبناء الشعب الكردي ومنهم من التمتع بمقوقهم القومية والثقافية!! كما إن صراخاته في مواجهة ثقافة العنف الايديولوجي والديني جعلته الاقرب الى الحساسيات السياسية الفرية التي تتاهض هذه الجهات!!

ان فوز باموك رغم طبيعته المثيرة التي كثر الحديث عنها!! يبقى ليس غريباً بالكامل!! فهو منافس قوي للفوز بالجائزة في العام الماضي فضلاً عن فوزه الصام الماضي بجائزة انصار الناشئين الامان التي تمنح من معرض فرانكفورت الدولي للكتاب والتي تعد من الجوائز المهمة!! ظل فيها على مدى سنوات كتاب بارزون منهم الفيلسوف يورغن هابرماس، والروائي مارتن هالزر، والكاتبة الجزائرية آسيا جبار، والكاتبة الامريكية سوزان سونتاج، والروائي البيروفي الشهير ماريو فارغاس يوسا، فضلاً عن أنه من أكثر الروائيين مبيعاً لرواياتهم في تركيا وبعض مناطق العالم، لأن هذه الروايات تشتمل على تيمات الصراع الحضاري بين الثقافات المتعومة والتي أضحت مثلاً لثقافات الفلاسفة والسياسيين ونقاد الفكر والحدادة والعدالة....

ان طبيعة ما يكتبه اورهان باموك في رواياته المتعددة توشح نزوعاً عميقاً وجريماً للبحث في الجورم الثقافي للشكلان الصراحيين التي تنتمي للتاريخ والمعاصرة، والتي جعلته الأقرب الى الأثرية في الاهتمام والقرابة الواسعة في التاريخ، وخارجها فضلاً عن الترجمات المتعددة لرواياته والتي تجاوزت العشرين لغة ومنها اللغة العربية، فهو يحشد في رواياته انماطاً ومستويات متعددة من الحيوات والشخصيات الصراعية التي تكشف تناقضاتها عن الطبيعة الصرية للمجتمع التركي وترصد تصديده فيه وثقافته وروايته المتعددة وانتماءه المتعومة بين حضارة تقليدية مغلفة وبين لحظة تنويرية مكشوفة على العالم الجديد، وكان للصور المسرحي لديشته الاثيرة اسطنبول المتعددة الانتماءات الاثر (الكان الكشاكوي) القائل في التبرير عن (الكان الكشاكوي) الذي يمثل هذه الصراعات وصفيها، مثلاً التي اثيرت الذي يتكشف فيه الوعي الثقافي من مرجعيات لاواعية، او ادوار حيث من سياقات او مفارين جالين، وكذلك اغواءاته في اشارة الاسئلة والتبرير بروج جديدة لتتسالى على عالم أكثر احتراماً وتقديساً للنفس والحرية....

ومن هنا نجد ان تبرير فوزه كما يقول اعوان الاكاديمية السويدية كما لا (باموك) اكتشف رموزاً جديدة وحية لتصادم الثقافات وتفاعلها وتشابكها خلال بحثه عن جوهر الشخصية التركية الحديثة وروحها في المدينة التي ولد فيها) لا ان المدينة (استطنبول) حاضرة دائماً في كل رواياته (مكتوباً وهو حرص على جعلها مثلاً للمدينة الحية التي يمكن تدايش في كل الثقافات وأن التنوع فيها هو جوية محافظة وتغير عن قدره العالم الجديد على استيعاب كل

المصر، فضلاً عن الخواص الفنية والتاريخية التي تتمتع بها رواياته وطبيعة الافكار التي تطوي عليها تلك الروايات في اطار رؤيته لاشكالية الصراع بين الشرق والغرب أو بين العالم القديم والجديد، واللذين جعلاه أمام العادة انتاج مفاهيم أكثر اجرائية في التماطي مع هذه الصراعات الوجودية والحضارية وامام الثقافة ذاتها على اساس انها تأمل عميق في الصراع وعقده مثلاً هي صناعة اخرى للتاريخ، وان الحقف ينبغي ان يكون شجاعاً في الكشف عن القبح في التاريخ والفكر والحيوة، المدسى الى توسيع افاق مفهوم حوار الحضارات والثقافات....

ان فوز اورهان باموك بالجائزة الكبرى علماً اطلق بعض الاسئلة وربما بعض بعض الزرية هنا وهناك خاصة وأن معاهل هذه الجائزة ليست بريئة بالكامل!! ورغم انه يتمتع بقدرات استثنائية في معرفة طريق الحرية الى اصحاب (الادارات الثقافية) بالانقلاوب، وقد دافع باموك مبكراً عن خياره وجرأته، اذ هو ينحاز الى وعية كمتقف عالمي مفتتح على الثقافات الانسانية والى مشروعه الحضاري وانه غير معني بالانتماء السياسي اصلاً!! ويتهم الادباء الذين يتورطون في السياسة بالباشرة بقلة السيلة!! ومن أشهر تصريحاته بهذا الصدد تلك التي يقول فيها (بالفنية لا ينبغي للادب ان يكون من اجل الجمال وحده لا لتوجيه رسائل سياسية) لكنه كثيراً ما كان يطرأ افكاراً خطيرة في السياسة!! فهو مدافع معروف عن مفاهيم الحرية والديمقراطية والسلم الاجتماعي، كما هو أيضاً لا يتوانى على التصريح بواقف مضادة للقيم الانساني في التاريخ والحاضر، اذ هو يصر على نبش الذاكرة التركية في مراحلها المتنامية ومراحلها الجمهورية الاخرى!! ويتهم هذه الذاكرة بأنها ذاكرة المتناقضات في تحول ان تطرد جزياً من تاريخها الصراحي والذي يربطها بالذنانج التي تنفخها العسكرية التركية!! اثناء انهيار الدولة العثمانية ضد الارمن وطردهم من

ثمة الكثير من الاسئلة قد تثار حول فوز الروائي التركي اورهان باموك بجائزة نوبل لعام ٢٠٠٦. وثمة من يطلق الكثير من الاشارات حول طبيعة دخول باموك حلقة السباق بقوة الى طيعة الجائزة منذ ترشيحات عام ٢٠٠٥ للمثيرة للجدل، وربما كانت دهشة البعض من فوزه بها وسعت مناضحين مضطربين مثلاً وقضاة ومنذ مشغولات طوال في الاحتياط الترشيسي لهذه الجائزة الانتخابية والمالية المتعددة!! قد كانت الجائزة انجواً حقيقياً لقدرات باموك الروائية التي اثارت الانتباه انها خلال السنوات الاخرى كون رواياته قد اعتمدت بوطيق الاشكالات المهمة الصراعات والهويات والثقافات بين الشرق والغرب، وبين الواقع والمثلية أو ربما أزمة الانتماء الثقافية داخل المكان (الاسلاموي)!! حد أنه أصبح اشبه بليلش مثلاً أصبح رجل الجوائز المشهور!! ام ان هناك اعتبارات سياسية خفية او ظاهرة تسبب ظلمة باموك عبر اغواءها وضخامتها الى نوع من الاشكالية الفكرية والمفاهيمية المثيرة للجدل دائماً؟ الكثيرون يفترضون ان ترشيحه القوي جاء لاعتبارها تغلق بناويف السياسية التي اختارها باموك ازاء الدولة التركية وطروحاته الجريئة حول تاريخها المظلم بمأس تدياً من مشكلة الارمن ما تعرضوا له عام ١٩١٥ من مذابح مرفوعة على يد اتباع الدولة العثمانية لحجة انهيارها!! واثباتها بما تعرض له اكثر من ٢٠٠٠ ألف كردي من مجازر على يد الدولة التركية المعاصرة!! والتي وظها العقل المسيحي الفري المسيحي في اجندته الصراعية / الثقافية في اطار الحديث من مفاهيم الحرية والسلم الاهلي مثلاً ادخلها في اطار مواجهة ثقافية للجناب الاسلامي!! وضد دخول تركيا الى الاتحاد الاوروبي.

لا أحد ينكر أهمية اورهان باموك الروائية وجنوسه المثير للفت في المشهد الثقافي الروائي التركي والعالمي وطريقته الاستمرارية الجدلية في اثره الانتباه اليه!! رغم انه لم يتجاوز الزامية والتخصيص من

الهويات والأقليات وخلق أنواع متعددة من

الجدل الحر والنمى بينها...

إن الحديث عن أزمة الهوية المعاصرة وتعدد

التاريخ القديم، مثلان علوية مميزة في

كتابات ياموك الأخيرة، ويكشفان عن خاصية

حصورية في الانفتاح على الثقافات الغربية

دون حساسية، يعتقد أن كرافته الفرنسية

جعلته أكثر اقتراباً إلى مايس قفيل حوار

الثقافات، فهو من أكثر الداعين لحوار ثقافي

للمسلمة إلى الأماص الأوربي، وكثيراً ما حدث

من أعمال الحوار التركي في بناء الحضارة

العالية الجديدة، لأن هذا المرض سيخلق

مزيداً من العنف والتعزلة اللذين يولدان

الكراهية والعصبان والأرهاب، والتي منسقة

أزاهما الحرية والموتلة والتفاقة الإنسانية

مزاجها وطعمها وحتى قدرتها على تحسين

أداء الشعوب وللإشراك في بناء عالم خال

من الحروب والأزمات يتوسع للجميع...

لقد عمد ياموك إلى رسم مدينة أشبه

بالعصر (الدائري) الذي تتلجج فيه الحيات

الخاطئة والتي يمتزج فيها الخيال والعصر

مع الواقع، وهذه المدينة التي يهمل منها

فضاء الذي يوصل فيه عميقاً لتشكل حيوات

شخصيات وثائقيات الأثيرة، باتجاه تماثل

نفسى، يتماهى فيه مع روح المدينة القديمة

والجديدة في آن، إذ يحاول أن يصنع عبر

هذه الثلاثية أحساساً بان منيته في التاريخ

وهي الجسر الموصول إلى العالم الجديد!!

خاصة في زوايا الثالثة (القلمة البيضاء)

التي تدور في إطار تاريخي بين (عبد) من

مدينة فينيسيا إشتراء سيده الباسوالي

تمكن أزمة صراع الهويات وتتضمن من

خلال متابعته ما تتعرض له حياته من

تصادمات تتمسك على تشوش يومياتها

مما، وهذه الثنائيات الصراعية إرصادات

وعيه التلق في البحث والكشف، والتي تشد

أضواء في روايات الكتاب الأسود) حيث يجسد

البطل مدينة أسطنبول بحثاً عن زوجته

وأخيراً نصف الشقيق الذي سيملك الهوية

فيما يبدأ وكأن مشكلة الهوية هي المشكلة

الصراعية التي تفرقه وهو يعيش عالمه

الاغترابي الممتد إلى انتماءات...

إن ياموك يرسم عبر كل فصوله، وعيه

الصراعي ملاحم سرية الشخصية منيته

الأثيرة أسطنبول، لأنها رغم حداثتها التاريخية،

وطوقها الطاغية في المكان القديم، ألا

إن يجد فيها مدينة تتلمس روح التاريخ في

حركته وصيرورته فهو يرسم في روايته

(عائلة جوديت بيك والأود) التي يقارب

فيها عوالم تواسل من عالم سريلا وميتا

لمدينة وأهبيت الذي تمسكه بيده فاعلمة

في (صحن الجند) ويؤكد هذا الصحن /

المزج عالم مستقبل به أحداها والتي يهمل

صيرورتها وتاريخها المفقوت على عالم طوي

التي أصدرتها دار المدى بترجمتها العربية

المترجم عبد القادر عبد الله ثم ما يكشف

عن عوالم أكثر غرابة في طبيعة الشخصية

التي يرسمها كمودج الشخصية المضطربة

الياسحة عن ذاتها ووجودها، فيطبع (غالب)

يبعث عن زوجته التي تركته مع رسالة

قصيرة!! هذه الرسالة جعلته يعلم خطيوط

مشتركة للبحث عن قيمة فقدانها، فهو

يبعث عنها عند ابن عمها (جلال) الصحفي

المعروف والذي يترك مسوداته ويقتفي هو

الاخبر!! (غالب) يبدأ بقراءة جميع رسائل

ومقالات (جلال) التي كتبها دون أن يشعرا

في كتاب أو فصل خاص، للبحث عن دليل

على اختلافهما المشترك والذي يحرضه على

القصص في عالم المدينة التي يتماهى من

خلالها في البحث، الأيجاد معادل للبحث عن

(أمام الضائقة).

المدينة تبدو هنا عالمًا مشتركاً غرائبي

يمور بالمتعة وقوة الماضي، لكنه يواجه هنا

التضاد بالذوق إلى اصطناع ثيمات تجعله

مثل من يتلمس طريقة للبحث عن ساحة

للحياة الجديدة، وهذا البناء الصراعي

المتكسر بتداعيات فكرية وإنسية، يمتد

الكاتب على مواجهة حادة لتقابل خطوط

وحجوات موازية ومتقاطعة يتصاعد فيها

البناء المصري، وقيمة (الكشغ) بالاتباع

الذي يلتقي مع تقاطعات فكرية وفلسفية في

جزء من جوهر البنية الداخلية للمدينة!!

المدينة في البنية الشمولية التي تحتضن

الخطوط الصراعية، والتي يتحول عالمها

الجواني إلى كتاب هو أشبه بكتاب (الشفرات)

الحلوي على حلول لآلياتنا للمنى وأسرار

إبطاء الملقين تحت جلدها العميق، إن

ياموك يريد اكتشاف هذه المدينة من خلال

الغفوس فيها، يكشف من موهبتها الحافظة

بالانتفاض بين ماضيهما القابع في زواياها

ويج ويهي أبطالها وعوالمها القليلة التي تشد

روحاً أكثر انفتاحاً ويبدأ عن روايات التاريخ!!

ولاشك أن قدرة ياموك التصويرية وطوقه

عصر الحركة أتاحاً له أكثر من زاوية لتأمل

مدينته الأثيرة فهو عميق الانتماء إليها!!

لكنه بالمقابل يبحث عن فضائيات أخرى لها

تجاوز الخط الوهمي الممسود بين ضمني

منطق الوجود، وكان هذا الخط هو رم

اغترابي بين زمنين ومالين، إذ هو يصنع

مميز وفيما شاعها، لنفياً يمتلئ التمس والحيات

والمكان من فكرة المتصف والتاريخ إلى جركية

الحياة.

وهي روايته الأخرى (القلمة البيضاء)

يتعد ياموك أكثر اقتراباً من هذه الروح حيث

توسع لها مرجعيات لتتسم إلى أسطورة

للكتاب والجنس الطويل الممتد بين ضمني

الأسطور هو ذاته الذي يشبه برج (بابا)

القديم السامبل لشجرة تاريخه!! بكل ما

من أحاسيس متعالية يشردها بكل عوالم

الصحر التي توحى وكأيتها جزء من أسرار

الف ليلة وليلة...!! بلطه (البيد / التلج)

التي يتحول إلى سيد في مدينته مقابل اتصال

السيد / العالم إلى عبد في ملكة الاغترابي/

فيتمسك البهل نورا من الاحتفاء بالمكان أولاً

ويظهر بان الأمسية صنعت ليلتها أحلاماً

أي أن هذه الأمسية تضع نفسها في جريان

متواصل من التاريخ والتبادل والتعاون بين

عن لحظة حضارية يشغل فيها التاريخ مع

المسحور وتتخلص فيها التاذرة من أوهامها

وأحلامها بالتجاه صناعة مدينة كونية لها

جسورها الدائمة وقلاعها البيض، المفتوحة

على الحياة والوجود...

إن روايات ياموك تحمل هذا الهم

بما يتجاوز توحى إلى شرط التلوي التاريخي

التي يصنع الروائي مشقة الأثر بحثاً عن

شروط أكثر شريحة لحوار الثقافات والهويات

وربما حوار الذات سمها، لأن هذه الذات

في صيرورتها وجودية ومكانية، ولا اعتقد أن

ياموك يكتب دون هذه القصصية، فهو معروف

بتعدد ثقافته وانعزالي إلى الثقافة العالمية

في نمطها الأوروبية التي تلم بولايكها من

مدرسته الأمريكية في مدينته أسطنبول ولكن

رحلته التمتدة إلى أوربا وأمريكا وكذلك

من مرجعيات الثقافة في عالمه الفرنسية!! كل

هذا جل الكتابة عند ياموك شعروها قفيل

فأعالمها هو مشروع نفسي خاص كما يعلم به

لقد الصغر ليكون أشبه بمتوسفكي!!

أخذنا أحياناً أرويان ياموك معناه الصراعي،

وأخفنا مدينته الحية، وتمكن من أن

يحول لهمة المكان من فكرة التاريخ إلى

حيوة الدراما!! إذ هو يحتل الصراعات

والتفاضات داخل الجسد البدني ليكشف

عن مدينة حارة عن (الطهران) مدينة تليل

فيها القنات والحيوات، وتضع جسديتها لتتأسس

الإنسان في كونيه وأستمدت معارفه ودرات

عشقه، واعتقد أن هذا التشكل الجم الذي

أدرك ياموك مشروته أسرارها عنه، شبه

بالساحر والعراف الذي يصنع أوهامه

وتمازله من أجل أن يكون لحظة اكتشافه تلك

في لحظة التكنة من شفرة أسطنبول تلك

المدينة / المكان التي مسح ياموك من أجلها

العالم ليضعه جوهراً القليل للتلصع

والتشاعر والتبادل مع الآخر العبر دون عقد

الحدود...

إن ياموك المسلم، أدرك ضرورة رسالته

وسلط على ياموك الحساسيات، وأر ياموك

اللقب العلماني التتويج أنه يصنع مدينة

استثنائية لتكون مفتاحاً لكشف الطلام، مثل

ياموك السياسي يفتح شرارة على واقع

والأدرك بعبرهما من أحلامها وحشوتها

بأنها عالمه بعد الكثير من عقده ومعاوقة

في سباقين بعد التاريخ السعسي!!

ومن هنا فإن ياموك معارضة نوب هو

أسلم غير مسبق لهذه اللحظة الحضارية

البارقة والوجار النوعي الذي اشهر كل سلطنة

لنهر عن تاريخه القديم التي يمتد من أوهامه

وسلالات، ولجعل العمل الجديد هو أحد

المفاتيح التي يمكن أن تمل عدده معزوت

عنها الحروب والعزلات والاحتياط بالأسرار

طويلاً...

✽ كلمات من العراق



"بورات" للممثل البريطاني كوكين

كوميديا فجة تنتقد أعداء اليهود

بمعي النبي

يبدو أن حمى إساءة السينما إلى الشعوب قد طالت أخيرا شعب كازخستان، ولكنها لم تتخل بعد عن إساءاتها المتواصلة لصورة العرب والمسلمين أيضا، أقصد هنا السينما الأميركية وبعض الإنتاجات الأوروبية غير البريئة عن المقاصد السياسية أو الدينية، وما يفعله فيلم سينمائي واحد قد يهجر رؤساء حكومات أو دول أو مجموعة جهات إعلامية عن القيام به لترسيخ صورة ما أو الدفاع عنها أو تشويهها، و"بورات" من هذا النوع الذي استقطب ملايين المشاهدين لا سيما في أميركا وأوروبا، وأثار الجدل حوله ما بين مؤيد ومعارض، لكن المهم في الأمر أنه استطاع إيصال رسالته بشكل غير اعتيادي، حتى أن دولة مثل كازخستان بكل إمكانياتها وقفت حائسة لا تملك الكثير لتحسين صورتها التي تشوهت أمام العالم.



نسيء إلى صورة الشعب الكزخي

في قرية جبلية قرر أن يصنع فيلماً عن رحلته إلى أميركا، واستكشافه للجوانب الحياتية والثقافية فيها ليعود بها إلى بلده كازخستان وينشر ما تعلمه. ويبدأ الفيلم كما لو كان وثائقياً، حيث التقى المخرج الكازخستاني وصور الرئيس ومطاعم من الحياة في هذا البلد مع ظهور عناوين مكتوبة باللغة الروسية أو الكزخية، والمشاهد الأولى الصورة في إحدى القصر الرومانسية، تظهر بورت بشاريه الكثر وشعر رأسه المجدد وبدلته الرمادية التي تراققه طيلة الفيلم وكأنه لا يملك غيرها وهو يقدم لنا أفراد عائلته بطريقة هزلية قاسية، ومن هؤلاء أخته التي هازت بكأس كازخستان للصدرة كما يقول، وزوجته السمينية ذات الملامح الرجولية، وتكشف لنا مقاصد الفيلم منذ تلك اللحظات وبورت يغطي حدثاً في القرية وهو مهرجان مطاردة لدمية تشبه اليهودي، وكيف يبدو رمزاً للشروع.

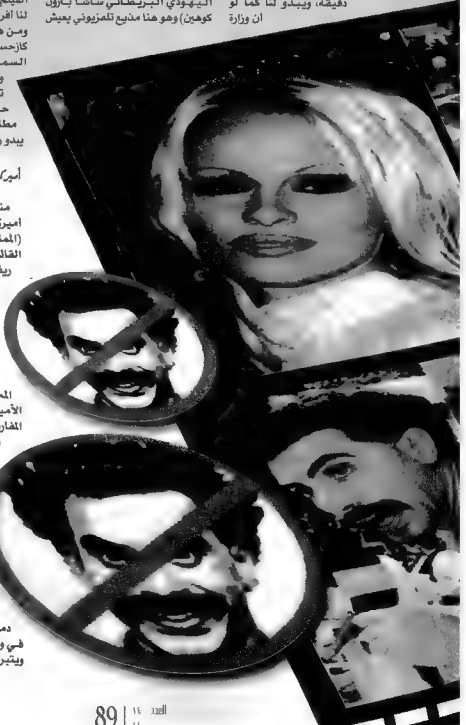
أميركا المتعصرة والعالم المتحلف

منذ المشاهد الأولى لرحلة بورت إلى أميركا برفقة المنتج أزمات أو عظمت (الممثل كين دافتيان) تبدأ الكوميديا القالمة على المفارقة، فأمامنا شاب ريفي ساذج الملامح والحركات القادم من إحدى جمهوريات الاتحاد السوفياتي التي انضمت عندها والتي تمثل حالة من التحلف التقني والاجتماعي، كما يظهر الفيلم، ولهذا فإن أي حركة أو نأمة أو تفكير لبورت سيبدو غريباً عن المجتمع الأمريكي، وهنا سيضحك الأميركيون والفرييون كثيراً على تلك المفارقات، فيما يتحسر الكازخستانيون وأبناء العالم الثالث على التشويه الذي طال شخصياتهم. بورت مثلاً يعتقد أن الصعد في الفندق هو غرقته، ويعتقد أن كل النساء الأمريكيات السائرات في الضواحي من عاهراته ويطاردن بالسؤال: كم تطالبين من المال؟

ناهيك عن لقطات فضيحة حد القرف، مثل أنه يستمني أمام دمية بلاستيكية "مانيكين" معروضة في واجهة زجاجية لحل ملابسه، ويتبرز في الضاحك بل بفلس ملابسه

الإعلام الكزخية قد شاركت في إنتاجه دون أن تدري مقاصده، وهو يتناول شخصية بورت (يقوم بدوره الممثل اليهودي البريطاني ساشا بارون كوهين) وهو هنا مذبح لتمرزوني يعيش

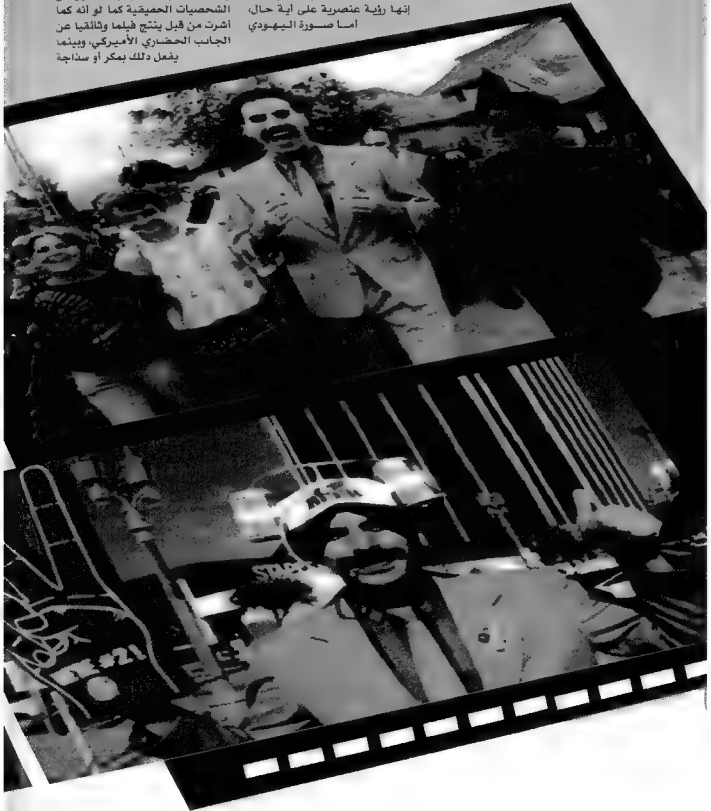
اسم الفيلم كاملاً "بورت: معرفة ثقافية أمريكية لصالح الوطن الكازخستاني العظيم" ومدته ٢٢١ دقيقة، ويبدو لنا كما لو أن وزارة



فهي تبرز من جديد حينما يحاول
يورات أن يورط بعض الأميركيين
في سب اليهود أو الإساءة إليهم على
أساس أن هذا الأمر طبيعي في بلاده
(كارخستان) وهو يقابل الكثير من
الشخصيات الحميمية كما لو أنه كما
أشرت من قبل ينتج فيلما وثائقيا عن
الجانب الحضاري الأميركي، وبينما
يفعل ذلك بمكر أو سداجة

الأمر إذا سافر ليلد آخر أكثر تحضرا.
إن هذه المشاهد الصادمة تريد أن توصل
رسالة واضحة إلى الغرب: بينكم أناس
متخلفون فانتبهوا إلى تصرفاتهم وإلى
الفجوة الحضارية بينكم وبينهم.
إنها رؤية عنصرية على أية حال،
أما صورة اليهودي

في النهر القريب، وسواء كان مثل هذا
الأمر يجري في كازخستان أو غيرها
من بلاد العالم الثالث مثلا، هي عاقل
يمكن أن يصدق أن منيعا تلفزيونا
قد يفعل مثل هذه



شول، وريتا ياتي على التحسين فيما يرى جيد الأمر من الأميركيين أو الفيلم فحقيق عنصرينتهم تجاه السود. واليهود، فيما اشتكى آخرون ظهوره في الفيلم من أن كوهين المنتج والممثل وفريقه قد صممهم، واتهم لم يظهروا أن يظهروا في الفيلم بهذه الصورة الإنسانية، وهناك تفكير من جهات عديدة للرفع دعوى قضائية ضد الفيلم وأصحابه، ولكن من جهة أخرى وجد الكرخيون أنفسهم في وضع محرج، حتى أن رئيسهم نورسلطان تازاربايف قد صرح في موقع كرخي بالإنجليزية يناهض الفيلم وشخصية بورتات بقوله: «أعزائي أبناء الشعوب الغربية: هناك غضب كبير هذه الأيام في كازخستان، فلقد جعل هذا الإنجليزي المسمى ساسا بارون كوهين بلدا عظيمة أصحوة عند بقية العالم... إن اسم بورتات غير شائع أساسا منذ، لقد بدونا في الفيلم شعا سيرا وقاسيا، فأنصب كذلك على الإطلاق، فأنصب الكرخي هب شغل، وهم يعملون طويلا وفخرون ببلادهم...».

الموقع ضم أيضا آراء من قطاعات متناقضة من الشعب ضد الفيلم، ولتقضا للصورة التي ظهرها فيها، وثمة ملصقات وضعت على القصران واللايس الداخلية عليها صورة بورتات وعلاوة ضد مثل (أكرم)، وثمة دعوة من الرئيس تازاربايف إلى الصحفيين والسياس الأميركيين والغربيين لزيارة بلاده والتعرف على الحقيقة لا أخفاها من الفيلم.

الرومانيون أيضا احتجوا لأن بورتات صور في إحدى القرى النائية وتم استغلال الرضيين ماديا يظهروا في الفيلم، وهم قد شوهوا سمعة الرومانيين أيضا.

نسبت أنشير إلى الجانب الجنسي الذي طغى عبر الكلمات الغابية ولقطات العري، وبيان أن بورتات فعل يطارد النساء ويقطع مئات الأميال من أجل الحظوة لدى ياميل أندرسون، وكان هذا الرجل جالس جنسيا، وقادم من بلاده ليتجاسد مع أي امرأة، رغم أننا فهمنا منه في البداية أنه متبع من هذه الناحية، ولكن كان لا بد أن يطال التشويه هذه الشخصية وكل ما تشتهل لدى متبعيها ومشاهديها من أبناء الغرب الذين لا بد أن يشعروا قائلين: هؤلاء المتخلفون نعرفهم.. إنهم عرب أو يشبهونهم تماما.

ليس جديدا على الممثل كوهين هذه الكوميديا التكمية فهو أساسا قادم من المسرح الهزلي ويعرضه البريطانيون جيدا يعرضه لشخصية (علي جي) أو بعض أعماله التلفزيونية

إثناء توقيفهما كتابها، وخطاب بورتات أمام جماهير الملعب وتحيته لبوش وطلبة أن يقتل كل العراقيين ولا يبقى حتى الحشرات..

ليس جديدا على الممثل كوهين هذه الكوميديا التكمية فهو أساسا قادم من المسرح الهزلي ويعرضه البريطانيون جيدا يعرضه لشخصية (علي جي) أو بعض أعماله التلفزيونية، ولكن فيلم بورتات الذي جنى إلى الآن الكثير من ملايين الدولارات والكثير من المشاهدين وضعه على الخارطة العالمية بقوة، لا سيما بقوة أدائه ولقدراته التكميمية العالية للشخصيات، ولتكنه الإنجليزية المكسرة كما لو كان قادمًا أساسا من تلك البلاد. ولكن ما قلناه الفن إذا كان سيئًا في النهاية لصالح فئة دون أخرى، ولحظ من فئة دون غيرها.

امتجاع كترخستاني داسركي أيضا

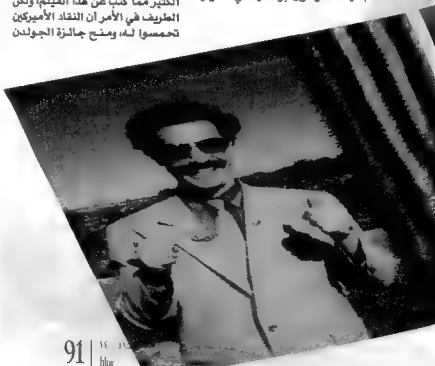
يمكن لتصفح الانترنت أن يجد الكثير مما كتب عن هذا الفيلم، ولكن الطريف في الأمر أن النقاد الأميركيين تحمسون له، ومنح جائزة الجولدن

أحيانًا يكون قد دس الصبح في التيسم وورث غيره في إبداء رأيه في اليهود. إن هذا الأمر موع من التشكيك، وقد أوضح الصورة التكمية للعنصرية الأمريكية وللإسلامية أيضا، فيما هم في المظاهر أحد الناس دقاها عن اليهود.

من هذا المطلق التشكيلي بيت بورتات وفريقه عظمت الحكمة المشككة التي تستهدف زيارة معظم أرجاء أمريكا فيما يكتشف صورة مثيرة للنجمة ياميل أندرسون يكون عليه بعدها أن يقب موازين رحلته من أجل الحصول عليها أو مقابلتها على الأقل.

يبدو الفيلم مصورا بكاميرا فيديو أكثر مما يبدو سينمائيًا، ويحاول المخرج لاري شارنر إقناعنا بعدم جدواه كمشجر، وكما لو أن بورتات ومنتهجه عظمت يتسلبان بالتصوير والإخراج والتوثيق لرحلتهما دون وجود فريق سينمائي محترف معهما، وهذا الأمر التقني بدا ناجحًا لمن شاهد الفيلم، وربما لأجل مثل هذا التقشف والأنتاج الضئيل المحمول على كوميديا الموقف والكلمة والالتقاد القسبي الذاتي ولغيره ربا الفيلم مقبولا ومؤثرا في مشاهديه، فليس ثمة اشتغال كميويولي ولا مجاميع ضخمة ولا نجوم كبار ولا تقنيات مذهلة.

لكن المواقف الطريفة قد تصحك البعض وقد تجعل البعض الآخر يشمر بالقرق والتقرز أو عدم قناعتها بها مثل الضاحك العنيف الذي دار بين بورتات وضظمت وهما صاريان شامًا، وتلك المطاردة المشتعلة داخل أروقة الفندق، ومحاولة بورتات اختطاف النجمة ياميل أندرسون بوضفها في «شوال»



وغيرها.

نقرأ على الخلاف الخلفي لهذا الكتاب كلمة مقتبسة من مقالة كتبها الدكتور أمينة أمين في صحيفة الجورنال تايمز، وتقول الدكتورة أمينة في ذلك: «نادر رنتيسي أحد أحدث الأسماء التي انضمت إلى كتاب القصة القصيرة في الأردن، وقد حظيت مجموعته الأولى باهتمام العديد من النقاد ما ينيب بأنه سيكون من أقوى الأسماء في المشهد الأدبي المعاصر في الأردن».

وبرأي الدكتورة أمينة فإن كتابته تتسم بالجدّة والحدّة، وتكشف عن تمكن ملحوظ من اللغة العربية، يتجلى ذلك في تمامه غير المألوف مع المفردات والتعابير، واجتراره أسلوباً يخصصه، كما يتناول في كتاباته حاجات الجسد والروح والتطلعات التي ترهق حاضر الإنسان، متأماً في المباح والمحظور، ويحفر نضجه في المعاداة والألم بحثاً عن الرضا، من دون أن يسلك سبلاً معتادة لتجارب سابقة.

ويمكن القول بأن الدكتور أمينة قد لامست في كلماتها الصواب، فمؤلف «زغب أسود» يبدو متميزاً بين أقرانه ومجايليه، وذلك من خلال اختياره الميقن لمضامين قصصه، ولتقنياته السريّة.

ويمضي نادر رنتيسي لأن يمزج الواقع بالخيال، من خلال استخدامه لأسماء حقيقية في نص خيالي، كما هو الحال في قصة «حب في المدينة» تبدأ على هذا النحو: «مرة قال لي زياد العناني: لا تدّخر طريقاً لامرأة إلا وتطأه بقدمك اليسرى، أو اليمنى أن لم يمسكك الحال! وكان يتلو لي مقطعاً شعرياً يبتدأ فيه ممن يدل الباءة بالزواج، ويستنكر وفوقي مثل الأبله منذ قنّة الرعشة، وسعال التلقيح»، ص ٦٥.

وهلى الرغم من أن صاحب «زغب أسود» يباليح أحياناً في التعامل مع الحدث، أو الشخصية القصصية، وذلك عندما يحيلها بهالة لغوية، وتناقضات أسلوبية تفوق طاقاتها، مما يجعل القارئ يشعر وكأن في الأمر فلكة لغوية، فإن ذلك لم يمنع من كون قصص هذا الكتاب جاءت بلغة جميلة، وإمكانات تعبيرية مناسبة.

ويتمتع المؤلف - من جملة ما يعتمد - تقنية كسر التوقع، كما هو الحال في القصة الأولى من هذه المجموعة، وهي القصة التي حملت عنوان «توربة»، ولعل عنوان هذه القصة يشي بمضمونها. من جهة ثانية فإن مؤلف هذه المجموعة القصصية يبدو واعياً للتعامل مع تقنيتي الزمان والمكان في القص، أما الزمان فقد أخذ ابتداءً متعددة خاصة فيما يتعلق بالاستباق والاعتراج، بينما تراوحت الأماكن بين الأماكن الخلقية، والأماكن المفتوحة، كما حرص القاص أن يترك هذه الأماكن تعبر عن طابع شخصها.

ولقد جاءت قصص هذه المجموعة بضمير المتكلم، مما يشير بوضوح إلى أن القاص ينهل من ذلك، وأنه راغب في الاقترب أكثر ما يكون من المتلقي، أو لعله يريد أن يكون شفاهاً أمام قارئه المتعرج، ولم يتخل القاص عن ضمير المتكلم حتى وهو يسرد وقائع تفوق سنه، فقد يعيدنا إلى خمسة وعشرين عاماً، أي عندما كان في السنة الأولى من عمره، ويسرد قصته على هذا النحو: «هذا الواقف أبداً... كنته قبلي خمسة وعشرين عاماً، حين دعيت امرأة فقلت: أي أجاف الله... وكنت كاذباً! بعض الحقيقة التي كنت انتشالها بأجواء الشدب على سطح قلبي، تلك التي خلفتها دماء فليسة اندلقت بتخطيط لم أحز لأن، وأنا في الخمسين من عمري، تركيبة سيالة غير القهوم، بل وغير المنطقي بالمرة».

جملة القول، إن «زغب أسود» المؤلف نادر رنتيسي، مجموعة قصصية متميزة لشعر يقاس قارئ على انضاج قصته باستمرار



■ إعداد:

د. أحمد النعيمي *

«زغب أسود»

لـ «نادر رنتيسي»

عن دار الزمعة للنشر والتوزيع في عمان، صيدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «زغب أسود» لمؤلفها نادر رنتيسي.

وهذه هي المجموعة القصصية الثانية للمؤلف، وذلك بعد مجموعته القصصية الأولى التي حملت عنوان «السراير الحياء»، كما أن المؤلف أنشده عام ١٩٧٩، يحمل في الصحافة الثقافية. تلح «زغب أسود» في سبع وسبعين صفحة، وتضم جملة من القصص بينها: توربة، وشهوات الأذرع المتصوفة، ونفث الوسللة الباردة، والحمرة على جد العناني، ورونيات الترجس، وحب في المدينة،

والخصوصية، ثم المبدأ الواقعي، ثم شعرية النص الرحلي. وجاء القسم الثالث بعنوان: «خطاب التخيل»، وضم فصلين، بحيث حمل الفصل الأول عنوان «الحلم»، وحمل الفصل الثاني عنوان «المجالي». وقد تلا هذا القسم من الكتاب قائمة بالمصادر والمراجع وملحق ببibliography.

ينتهي المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن البشرية عرفت الرحلة باعتبارها فعلاً إنسانياً، في كل المراحل، وبأشكال مختلفة، حاملة تجارب وخبرات اختلط فيها اليومي بالتخيل وتكوينات وإشارات دالة. ويمكن اعتبار القرن التاسع الميلادي بداية التاريخ للرحلات العربية المكتوبة مع اتساع دائرة التأليف في التصنيف وفي الرسائل القصلة بأشكاله والمآلك وغير ذلك، فتعددت الكتابات الرحلية في مجالات ارتبطت بتخصصات مؤلفيها في التاريخ والجغرافيا والآداب والخدمات السفارية وفي فروع أخرى مع أسماء واضحة وأخرى ملتبسة ما زال القموض يكتنفها سواء في شخصيتها أو في رحلتها.

ولقد شيزت هذه البداية - كما يقول المؤلف - بكونها مرحلة أولى تستمد إلى حدود القرن الثامن عشر أو قبله بقايل، بما تضمنته من مستويات ونصوص متنوعة ذات منحى تاريخي وجغرافي وأثنوغرافي، وما صاحب ذلك من آثار ذاتية لاقتة للنظر.

ويرى المؤلف بأن السرد العربي يشكل صورة جليلة لنمو الأشكال الشفوية المتحولة إلى نص مكتوب يتواجد في حقول شتى وسط كتب الأدب المكتوبة، مؤلفات التراجم والسير والطبقات، ونصوص المقامات والأخبار، وكل التقديرات المصنوعة على التاريخ والجغرافيا الوصفية والرحلات، وأيضاً في مؤلفات الفقه وعلم الحديث وعلم الكلام. وذلك أن عملية الانتقال من الشفوي إلى المكتوب سجلت بصمت أساسية في رسم تحول استراتيجي لبناءات مشتقة تحت مظلة الضمر الظاهري وأشكال صغرى لتاريخ الزمن وبعض أحداثه ضمن نسق المكتوب.

وفي الفصل الأول من هذا الكتاب ينهض المؤلف إلى أن النص الرحلي ينتمى إلى التراث النثري بشكل عام باعتباره سرداً ووصفاً يعمدان إلى صياغة مشاهد رؤيوية أو مروية أو حليمية تنحدر من ذاكرة ذات جوار في الواقع المادي.

واتصاف الرحلة إلى العلوم الإنسانية - يرى المؤلف - مسألة معقدة، لأن الرحلة هي رحلات بحسب تسمياتها وأصناف رعاياتها .. تحولت من المعيش المادي أو الحلمي - الاستيهامي إلى نص تخيلي أساسه هي الحالتين التجريبية والخارجية، والهايمية، وهذا التنوع يجعل الرحلة صعبة على أي تأطير أولي، لكن بالنظر إليها من زاوية أخرى، وخاصة الجانب البنيوي، نوضح أن التمايز المشترك بين كل هذه الأنواع -

الأشكال تظل وأجبة في تعددها، تعذر أن يكونوا، ويتخذ أوضاعاً شتى في السياقات الموضوعية لها، لذا لا يتخلو رحلة من سرد ووصف وخلق من (الآيا) المحركة لكل هذه التمايزات والمكونات والتخيلات والأجلام، فما يجعل نص الرحلة، تسمية مبنية على احتمالات التتبع. وفي الفصل الثاني من القسم الثاني يتبنى المؤلف الرأي القائل بأن النص الرحلي لغة وسيطة وليست مباشرة، ويرى بأن هذا النص قريب من السرد المعاصرة له التي ترعرع في حضنها، وأتوى معها من نفس المكان، وخصوصاً التاريخ، وأيام العرب، والوقائع، ذلك أن الجليلية النظرية التي يكتب بها كل من المارخ والداوي والرحالة تعتمد أصوات يقرن مرتبطة بالأحداث، والآثار، والتأثيرات، كما ترتبط بجمعية الأدراك والتسجيل والتقدير، والأخبار وعلاقتها بالسرد بوسيطه اللغوي، السرد بالواقع.



«الرحلة في الأدب العربي» للدكتور «شعيب خافي»

من دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، صدر كتاب جديد بعنوان: «الرحلة في الأدب العربي»، للتصنيف أليات الكتابية .. خطاب التخيل، من تأليف الدكتور شعيب خافي.

يعد الكتاب، في (2019) صفحة، وضم مقدمة ودراسة وثلاثة أساليب، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «جنس الرحلة»، وضم ثلاثة فصول هي: الرحلة، المفهوم والأسس، وبين المصطلح إلى الشبه، والأنواع ومرجع الجن والذاكرة. وأدوات الكتابية في النص الرحلي، وجغرافي جبهة فصول (من: صياغة النص الرحلي، ثم السرد وثيمة الجملة، ثم البناء

المحورية في كلا الروايتين شخصية مثقفة ومناضلة، وتضمينية، وتنتمي إلى تنظيم سياسي متنوع، ثم لا تكتف أن تدفع ثمنًا باهظًا لهذا الانتماء.

هذه كالدلتا وكرنفال، نجد الراوي يملك سمات شخصية متعددة منها كونه مثقفاً، ومنها كونه يتعامل بالخص ويتبرز سمات شخصيته من خلال علاقته بصديقته الايطالية، واسمها «أوشي»، لذلك نجده يقول: «تنامت علاقتي بصديقتي الايطالية أوشي. أصبح هناك من يهتم بي وأهتم به بشكل أو بآخر، غير المكتبة والموسيقى. كانت تتصل بي بالتلفون يوميا تقريبا، وتلتقي مرة أو مرتين أسبوعياً، أقوم بدعوتها مرة، وتقوم بدعوتي مرة أخرى» ص ٢٧.

كما أن هذا الراوي يجد في نفسه هوى للتقاليد الغريبة، ورغبة للاندماج في الحضارة الغربية والتمایش معها؛ «مالت كأسين من النبيذ الأحمر لي وأوشي، شربنا والتشربنا، قمنا بمرافقتها بحرارة، ضففت نفسي لأبدوها، وكنت قد حكيت لها حكايتي الخاصة أثناء رحلتنا الجبلية، أقصد علاقتي بزوجتي السابقة وبعضاً من تاريخي، لكن بدون تفاصيل» ص ٢٨.

ونجد «أوشي» تتعاطف مع الراوي على الرغم من انتماها لحضارة ذات علاقة معقدة وشائكة مع حضارة الراوي؛ «شعرت أنها تعاطفت معي، ضمتني وقبلتني كثيراً.. التقيتُها بالنبيذ وأنهيها بالناسا، وقمت بإحضار زجاجة نبيذ محلي، شربنا قليلاً منه، ثم تناولنا شيئاً من الحلوى الايطالية الجاهزة، وعدنا إلى الرقص. ثم أصر كيف تولفنا عن رقصنا الهاديء، ضمتها إلى صدري، وانتشيت بقبلة ساخنة» ص ٢٨.

وفي الرواية الثانية «برق ورعد» نجد السرد يضمير المتكلم، كما هو حال الرواية الأولى، ولعل الكاتب قصد من هذا تقريب الشخوص والأحداث من نفس القارئ.

كما نجد الراوي في «برق ورعد» ينتمي إلى تنظيم سياسي، وقد أصبح جزءاً من هذا التنظيم بحيث لم يكن له استثناء من خارجه سوى صديق واحد؛ لذلك نجد الرواية تبدأ على هذا النحو: «بوليد المغربي، صديقي الوحيد من خارج التنظيم، يصغفني بحوالي ثلاث سنوات. تعرفت عليه في الجامعة الأردنية، كان طالباً في كلية التجارة، وكنت طالباً في كلية التربية وعلم النفس. حينما تعرفت عليه، كان يسكن هو في جبل الناج في شقة كبيرة نسبياً، وأقيم أنا - وكذلك - في غرفة صغيرة وحمام خارجي في جبل الجوفة... غالباً ما نستقل المرفس معاً حتى وسط البلد، ثم نسير من شارع ستيف السيل وحتى طلعة الشابسوغ، نأخذ الحافلة التي تطلقنا إلى الجامعة» ص ١١١.

والراوي في هذه الرواية مثل الراوي في الرواية السابقة يجد في الضمر ملاذاً ومهرباً، لذلك نجده بعد أن توفي صديقه وليد المغربي أو التحر يذهب إلى البار؛ «ذهبت بالباب الخارجي البار المسكون، الضيق الصغير، ودخلت .. زبائن كثير يملؤون البار ودخان السجائر مثل شيماء في الأفق.. لم أجد مكاناً فارغاً على إحدى الطاولات الثلاثة وكنت أن أخرج، حينها أصبح لي رجلان مكاناً ما بين المقعدين الطويلين اللذين يجلسان عليهما قيادة البار المليء بضئ ذواع الضمور وبراميل البيرة» ص ١٧٤.

جملة القول؛ في هذا الكتاب ما يستحق القراءة، وفي لغة الكاتب وأسلوبه ما يفري الباحث بالدراسة والتحليل، لكنني أريد التنكير بأن ثمة خطأ وقع فيه الغلاف الذي كان ينبغي أن يشير صراحة إلى روايتين وليس رواية واحدة.



«كائنات وكرنفال»

للدكتور «أبراهيم غبيش»

بدعم من أمالة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «كائنات وكرنفال» برق ورعد، مؤلفها الدكتور إبراهيم غبيش.

والحقيقة أن غلاف هذه الرواية يخدع قارئه، فهي ليست رواية واحدة، وإنما في هذا الكتاب روايتان، الأولى بعنوان «كائنات وكرنفال» وجاءت في الصفحات من ٥-٨٢، والثانية بعنوان «برق ورعد» وجاءت في الصفحات من ٨٧-١٧٦.

ولعل ذلك يشير بوضوح إلى الخطأ في غلاف هذا الكتاب، ونحن لا ندرى لماذا سكت المؤلف عن هذا الأمر، ولماذا لم يكتب على غلاف كتابه روايتان، بدلاً من رواية، وهو الأمر الذي يضر بهذا الانجاز الأدبي الذي أبلغ الضمر.

ولذا نجاوؤنا هذه المسألة فإن الرواية الأولى في هذا الكتاب كما الرواية الثانية من حيث الشخصيات المحورية، فالشخصية

وعلى الرغم من ولوج الكاتبة الى عالم النصوص المدروسة دون مرجعيات مسبقة، وذلك من خلال قراءتها التطبيقية لهذه النصوص، فقد استطاعت ان تقف على قضايا نقدية مهمة في قراءتها التطبيقية هذه.

ومما بلغت النظر اعتماد الكاتبة عن القوالب النقدية الجاهزة التي دأب بعض الباحثين الياسها للنصوص، ان تنظر الكاتبة الى كل نص من النصوص المدروسة بما يحتويه من معنات التعبير، وبما يحتمله من تأويلات، وبما يحمله من رؤى للحياة والكون والوجود والانسانية دون ان تكرهه على شيء ليس فيه، او تكبسه لبوسا ليس له... والمؤلفة في هذا كله صميقة الرؤية، ثاقبة البصر والبيصيرة.

وقد استطاعت الكاتبة ان تنظر في القصة الاردنية المعاصرة بعين المتابع لتفاصيلها، واجيالها، وتياراتها، وابعادها الضمنية والفنية والفكرية والروائية، دون مغاضلة او الحياز. ومن المفيد هنا ان نذكر العناوين التي احتواها هذا الكتاب، لان فيها ما يشي بقسرة الباحثة على التقاط العناوين المناسبة للنصوص المدروسة، وهذه العناوين هي: التفاصيل الهائلة ان تشكل مادة النص، ادانة قوى الهيمنة التي تقرب الانسان من ذاته، الذات ان تتشظى كالزراعة الموت بطلا من خلف الستار والقيمة سردية تؤلف الميعش واليوم، النضج الفني وتحولات التجربة، فتنة العلاقات المهمة بين الموت والحياة، صدمة النهايات غير المتوقعة، تجليات الموروث والبيئة الشعبية، الموت بوصفه نوعاً هائلاً، قصص تستدك اخرى، الانثى ان تقاوم تسلط الرجل، تشيؤ الإنسان في واقع هائل، التجربة اشراقاً في التفاصيل، مصير البشرية في عالم افتراضي، الطفولة والكهولة اذ يتبادلان الاوارق نفس الغبار من التجارب المنسية، رصد خيبات الانسان، لتلذذ السلطة بسحق احلام ضحاياها، تصوير سردي للاخفاقات العاطفية، توظيف الموروث في بناء النص السردي، تصارع الوعي واللوعي، وقع الخلع الذي يقود المرأة الى مشارعها الدفينة، واخيراً: القاصيص ترصد الخسارات العاطفية.

اما عن كتاب وكاتبات القصة الذين تناولتهم الباحثة في كتابها، فهم: عدي مداخلات، خليل السواحري، يوسف ضمرة، هند ابو الشعر، سليمان الازري، محمود الريماني، جمال ابو حمدان، عزمي خميس، نايف النوايسة، بسمة السنور، ياسر قبيلات، جميلة عمارية، احمد النعيمي، حزامه حبابيه، مفلح العدوان، جواهر الرفايعة، خليل فتنديل، سامية صعلوق، محمد طحيمر، اميمة الناصر، يحيى القيسي، حنان شرايخة، محمد جميل خضن، وسيميرة ديوان.

وتذهب المؤلفة في مقدمة كتابها الى الحنين عن المواقع المتميز الذي تحتله القصة القصيرة في المشهد الادبي العربي، فهي قد تمثل المنجز الاهم في هذا المشهد، وعليه فقد تكون النوع السردى الأكثر تعبيراً وملاءمة للواقع الاجتماعي والثقافي، من جهة، والأكثر استجابة لشروط الانتاج الثقافي العربي والياته من جهة اخرى. جملة القول: ان كتاب، «الخروج الى الذات»، مقالات في القصة الاردنية المعاصرة، المؤلفة هيا صالح، يعطي صورة حقيقية وواقعية للمشهد القصصي، في الاذن واذا كان المشهد القصصي الاردني صورة من صور المشهد القصصي العربي، فإن القصة القصيرة العربية درة من درر الابداع العربي.



«النوم الى الذات»

لـ «هيا صالح»

هن دار نارة للنشر والتوزيع صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «الخروج الى الذات»، من تأليف الباحثة الأردنية هيا صالح. يقع كتاب «الخروج الى الذات»، مقالات في القصة الاردنية المعاصرة، في (١٨٦) صفحة، ويضم اربعة وعشرين عنواناً تناولت الباحثة من خلالها جملة من مبدعي ومبدعات القصة القصيرة في الاردن. ولعل اول ما يلفت نظر قارئ هذا الكتاب تلك اللغة الجاذبة للثقافة بعناية، والتي استطاعت المؤلفة ان ترمز من خلالها بين عمق الفكرة ووضوح الرؤية، وهي لغة اقرب الى روح الابداع منها الى لغة النقد الادبي.

• كاتب وكاتبي ادبي
ahmad_nuaim@yahoo.com



الكتابة الشعرية الجديدة

تزل القصيدة العربية التي تخلفت مرحلة الستينيات في القرن العشرين، مسكونة بهواجس التنقل إلى (ثورات شعرية) على ذلك الفرار الذي انتج في الحقبة الستينية، وهي حقبة، غير متمكنة من دقتها التوثيقية لبدايات الانفجار الكبير في منحى سير القصيدة العربية، ومختلف على تفاصيلها، إلى يومنا هذا بطريقة ساذجة.

ويبقى شعراء ما بعد تلك الحقبة، أو من استلهموا فضائلها، في الرؤية والبناء والمضمون أحياناً، هم أصحاب السيادة في الشعرية العربية، وهم أصحاب الفضل في إعادة صياغة المشروع الكبير لإنتاج شعر عربي جديد ومختلف.

لم يتخطاهم بعد شعراء السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، وما جاور هذه الحقب التي تبدو في تراكم التجربة الشعرية العربية هزيلة، وغير مقنعة في تنقلاتها واستلهاMATها الباردة، لذا فهي غير مؤثرة، ولم تقدم في حراك الفعل الشعري العربي شيئاً.

لقد حقق الزمن الستيني العربي فضائل انتقله بالوعي الثقافي العربي إلى مرحلة جديدة، بفضل تنوع المناخ الثقافي آنذاك وتجاذباته السياسية، المتبقطة بكل حواسها للحوار. ولأنهماك أصحاب هذا المشروع في سجلات نوعية حول مصير الأمة، ونهضتها.

وفيما بعد استسلمنا لأقذارنا..

مات الرواد.. وامحت أسطورتهم من الذاكرة، بل إن هجمات شرسة من مثقفين سطحيين مارست قتلهم، مستخدمة كافة الأسلحة، التي أزهق في مجالها حلم الثقافة العربي بالخروج من نفق السكونية والعجز.

وعليه.. فقد كان نصيب الشعر العربي أن يذهب إلى زمن منحط، وأن تتفكك مشيئته، وينهار انهياراً منوياً، وإن ضلّت زمام الاسماك على القصيدة أو على الشعر. حتى احتلت الرداءة نصف المساحة التي كان الشعر يحتلها في وعينا، وقتلت النصف الباقي.

فصارت القصيدة التي تقترب من هم انساني عام.. غير مرغوب فيها، والقصيدة التي تحارب على الجبهة، محرمة، وإذا نجح شاعر وثاغى طلفه يطلق عليه النار، بالمباشرة، وإذا هفت روحه إلى التاريخ تستلهم بعض مناخاته، يصبح عازياً من ملايسه.

لقد خلف بعض المشاعرين وأصحاب النظريات التي تستمد قوة وجودها من قوة الهذيان الذي يطفو على السطح، الشعر العربي إلى متاهة، أصبح عجزاً واضحاً في فك رموزها.

وبعد.. اخفقت القصائد الجميلة التي تحرك فيها الإنسان، وتمنحه ياقوتة الحب، أو أرق الضد، فلم يعد هناك قصائد يمكن أن نبعث بها إلى حبيباتها وإمهاتها.. ومعتقلينا..

إن من يتفحص ديوان الشعر العربي بعد رحيل الرواد، سيقف على رؤوس أصابعه من الرعب، فالقليل من القصائد بقيت تنغني بالوطن، أو تترنم بالأم، أو تهجو نظاماً سياسياً فاسداً، أو ترحم الجبل الذي ترتفع فيه..

لا أتجنس على الشعراء الذين ينعنون أنفسهم بشعراء الحداثة، ولكنني وإذا اتفحص ما يملئني من دواوين، لبعثهم، تهجم علي الأسطة، أين الشعر. أين الحياة التي تتزاحم بين سطور هذا الورق.. أين الحب.. أين الألم..

أين كل تلك الأشياء العذبة التي كانت نؤرقنا ونحن نلمس ديوان شعر.. أين؟

لم تعد الكتابة الشعرية الجديدة تثير فينا عواصف الاشتفاء، وماتت فيها وقدة الرغبة التي نهضنا من أسرة الخمول للالتحاق في مظاهرة ضد الفساد.. وكان هناك من خدر الشعر العربي وحقته بالهيريون.



